



**O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO 20 ANOS APÓS
CENTRAL DO BRASIL – OUTRAS PERSPECTIVAS SOBRE A
REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA SOCIAL BRASILEIRA**

YURI BOBECK

(VERSÃO CORRIGIDA E MELHORADA APÓS DEFESA PÚBLICA)

Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

2019

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica da professora Doutora Maria Irene Ângelo Aparício Veríssimo.

Lisboa – Rio de Janeiro

2019

*A primeira condição para modificar a realidade
consiste em conhecê-la.*

Eduardo Galeano

AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso de mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pela partilha do conhecimento em várias áreas comunicacionais, em especial à professora e orientadora deste trabalho, Dr^a Maria Irene Ângelo Aparício Veríssimo.

À minha esposa Isis, ao meu irmão Rafael, aos meus pais, familiares e amigos que apoiaram-me ao longo de um importante período em que, na contramão da acelerada rotina cotidiana, decidi fazer uma pausa na vida profissional em busca de novos conhecimentos. Um período que mostrou-me a importância do tempo para reflexões e correções de rumo, e também a valorizar o que realmente é prioritário na efémera sociedade contemporânea.

O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO 20 ANOS APÓS *CENTRAL DO BRASIL* – OUTRAS PERSPECTIVAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA SOCIAL BRASILEIRA

YURI BOBECK

RESUMO

O presente trabalho de dissertação, complementando o curso de mestrado em Ciências da Comunicação, com especialização em Cinema e Televisão, aborda as diferentes representações que o cinema brasileiro contemporâneo apresentou ao longo das últimas décadas, tendo como pano de fundo os insolucionáveis e crônicos problemas da sociedade brasileira e que dimensiona a permanente tragédia social do país, bem como um panorama sobre os diferentes desafios e questões com os quais o cinema brasileiro lidou nos últimos anos. Também são analisadas novas perspectivas e os impasses sobre o cinema brasileiro contemporâneo, as novas diretrizes de produção e distribuição e os futuros desafios de uma atividade e uma sociedade em constantes transformações e mudanças.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, brasileiro, contemporâneo, representação, sociedade.

ABSTRACT

The present dissertation, complementing the master's degree in Communication Sciences, with specialization in Cinema and Television, approaches the different representations that Brazilian contemporary cinema has presented throughout the last decades, having as background the insolvable and chronic problems of Brazilian society and that dimension the permanent social tragedy of the country, as well as a panorama on the different challenges and issues with which Brazilian cinema has dealt in past years. New

analyses and perspectives over Brazilian cinema have also been performed, the new production and distribution guidelines and the future challenges of an activity and a society in constant transformations and changes.

KEYWORDS: cinema, Brazilian, contemporary, representation, society.

ÍNDICE

Introdução	9
Capítulo I: A sociedade brasileira contemporânea e o cinema	11
I. 1. Uma sociedade e um cinema à deriva	11
I. 2. A retomada do cinema brasileiro	15
I. 3. Existe um cinema brasileiro de facto?	19
Capítulo II: <i>Central do Brasil</i> e a redenção do cinema brasileiro	22
II. 1. Walter Salles, o realizador	22
II. 2. <i>Central do Brasil</i> , o expoente da Retomada	23
II. 3. 20 anos depois, o impacto da obra para o cinema brasileiro	30
Capítulo III: A tragédia social brasileira e o cinema contemporâneo	32
III. 1. O cinema brasileiro contemporâneo e o signo da violência	32
III. 2. A estética e a cosmética da fome	37
III. 3. Impasses sobre a representatividade do cinema brasileiro contemporâneo	39
Capítulo IV: Outras possibilidades de representação para um cinema multifacetado	43
IV. 1. Um cinema brasileiro além do signo da violência	43
IV. 2. <i>Que horas ela volta?</i>	45
IV. 3. <i>Aquarius</i>	49
IV. 4. Um país em crise, outra vez	52
IV. 5. Os desafios, os cenários e as perspectivas sobre o cinema brasileiro contemporâneo	53
Conclusão	57

Referências bibliográficas	59
Lista com referências às leis, medidas provisórias e relatórios consultados.....	63
Ficha técnica dos filmes analisados e citados	64

INTRODUÇÃO

Ao abordar o tema cinema brasileiro contemporâneo, tendo como recorte temporal as últimas duas décadas, e como marco significativo o filme *Central do Brasil*, lançado em 1998 e realizado por Walter Salles, pretende-se analisar a problemática da representação cinematográfica brasileira e sua predisposição em retratar os problemas sociais e as consequências que afligem a sociedade brasileira, bem como as mudanças ocorridas no cenário cinematográfico do país e a novas perspectivas a que cinema brasileiro se abriu nos últimos anos. A metodologia adotada para a realização do trabalho consiste na análise, de forma descritiva, de diferentes abordagens de que o cinema brasileiro contemporâneo foi objeto de estudo, entre autores, teóricos, críticos e estudiosos do cinema local, bem como as questões sociais e os imensos problemas com os quais grande parte da população brasileira se depara, e que, de várias formas, foram e são retratados no cinema. Para além de *Central do Brasil*, outros dois filmes da recente cinematografia brasileira serão analisados de forma mais aprofundada, *Que Horas ela Volta?* (2015), da realizadora Ana Muylaert, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, obras que, quer pela componente cinematográfica, quer pela reverberação social que alcançaram, refletem as mudanças tanto artística quanto sociológica de um cinema que, ao longo das décadas, acompanhou e viveu vários momentos de crise. Reafirmando-se em importantes períodos, como no Cinema Novo, que tentava ser uma resposta cultural à ditadura militar e aos anos de autoritarismo e censura que marcariam o Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, condenado à falência ao longo dos anos 1980 e no início dos anos 1990, seria difícil, quase utópico, imaginar o extraordinário crescimento da cinematografia brasileira na última década do século passado. Recuperado, entre outros fatores, por leis de incentivo fiscal e custeado em grande parte por empresas públicas e privadas, o setor observaria no decorrer das últimas duas décadas o crescente aumento de produções, o surgimento de realizadores, festivais, mostras, enfim, o retomar de um cinema adormecido. Não por acaso a designação de Retomada ao movimento cinematográfico brasileiro verificado na segunda metade dos anos 1990. Um cinema que, em casos que serão analisados ao longo do presente trabalho, reverberou perante uma sociedade que, mesmo sendo ávida consumidora da cultura e do cinema estadunidenses, passou a entender a importância que a representação cinematográfica nacional tem sobre determinado período. Expondo

cicatrizes sociais, buscando reflexões com seus crônicos problemas, abordando outros pontos de vista sobre as históricas desigualdades e injustiças sociais, o cinema brasileiro teve ao longo de sua história recente um importante e simbólico papel social no país. Passadas várias fases, mais ou menos turbulentas, o cinema brasileiro hoje está mais estabelecido e também mais diverso, atento aos constantes processos de reformulação pelo qual passa o setor com o avançar da revolução digital e dos media ao longo do século XXI. Novas e velhas crises pairam sobre a sociedade brasileira, que está ainda longe de resolver seus principais problemas, perpetuando sua tragédia social particular, em que o conceito da tragédia representa a barbárie social a que a população brasileira está exposta diariamente. O cinema brasileiro contemporâneo passou a lidar com essas questões e a mostrar, sob diferentes aspectos, as devastadoras consequências que o contínuo atraso social provoca ao país e seus cidadãos. Nos últimos anos também são observados filmes de novos realizadores brasileiros, a descentralização da produção cinematográfica para além do eixo cultural das metrópoles de São Paulo e do Rio de Janeiro, e consequentemente uma maior diversidade na representação cinematográfica brasileira. Este mesmo cinema, hoje fortalecido, prepara-se, porém, para anos mais difíceis perante um novo e controverso governo, que não demonstra grande apreço ao fomento e desenvolvimento das atividades culturais.

I. A SOCIEDADE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E O CINEMA

I. 1. UMA SOCIEDADE E UM CINEMA À DERIVA

Nestas terras, não assistimos à infância selvagem do capitalismo, mas sua decrepitude. O subdesenvolvimento não é uma etapa do desenvolvimento. É sua consequência. O subdesenvolvimento da América Latina provém do desenvolvimento alheio e continua alimentando-o. Impotente pela sua função de servidão internacional, moribundo desde que nasceu, o sistema tem pés de barro. Quer identificar-se como destino e confundir-se com a eternidade (GALEANO, 2015, pp.395-396).

Quando há 30 anos no Brasil promulgava-se a nova Constituição do país, a sétima de sua história enquanto nação independente, e após mais de duas décadas sob repressão militar, festejava-se um passo a frente na sociedade que urgia em abraçar o futuro e libertar-se dos anos de atraso. Os brasileiros, como outras nações latino-americanas que libertaram-se pouco a pouco de truculentas ditaduras militares, ansiavam por mudanças e pela nova década que se aproximava, num escapismo para que os anos 1980, denominado por sociólogos e economistas como a “década perdida” (SANTAGADA, 1990, p.121) logo virasse passado. Uma parte considerável da população em situação de pobreza ou miséria, recessão económica, salários que perdiam poder de compra com hiperinflações diárias, e que, em 1989 chegaram à inacreditável marca de 1.114,5% entre janeiro e novembro daquele ano (SANTAGADA, 1990. p.124). Este era o cenário socioeconômico do país para as eleições presidenciais de 1989, o primeiro sufrágio de facto democrático do país em quase três décadas. O vencedor e chefe de Estado eleito, Fernando Collor de Mello, prometia recuperar os anos de estagnação com um amplo plano neoliberal na economia, mas o que se viu nos primeiros dias de 1990 foi o começo de uma desastrosa política que deixou o país em colapso, simbolizado no Plano Collor, que confiscara as economias bancárias dos cidadãos e lançava ainda mais caos a uma sociedade há muito aturdida com os problemas de seu país. Sem completar a metade do mandato como presidente da República, o então chefe de Estado brasileiro era destituído do cargo por diversas denúncias de corrupção. O Brasil, ao contrário do que profetizara o escritor austríaco Stefan Zweig, exilado no país no decorrer da

Segunda Grande Guerra, não parecia ser o país do futuro, mas sim eternamente condenado a ele.¹

Neste contexto, o cinema brasileiro fora também profundamente afetado pelas crises político-económicas do país, que pareciam não ter fim à vista. Seguindo uma agenda de privatizações e desmantelando de empresas públicas, de acordo com os dogmas neoliberais que estabelecera em seu governo, o então presidente Collor, tão logo assumiu o poder, encerrou as atividades da Embrafilme, órgão estatal criado em fins dos anos 1960, durante a ditadura militar vigente no país, para o fomento da atividade cinematográfica brasileira. Apoiando a produção e comercialização de filmes nacionais, a partir de sua potencial comercialização, desde que sem qualquer crítica ao poder então controlado por militares, a Embrafilme fora relativamente bem sucedida em suas intenções na década de 1970, onde filmes como *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), realizado por Bruno Barreto, foram sucessos de bilheteira, este último com cerca de dez milhões de espectadores nas salas brasileiras, recorde de público para um filme nacional que apenas seria ultrapassado em 2010 com *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, com mais de 11 milhões de espectadores (SCHVARZMAN, 2016), e posteriormente por duas produções de género religioso, uma adaptação de telenovela, *Os Dez Mandamentos* (2016), e uma cinebiografia sobre o empresário e líder evangélico Edir Macedo, *Nada a Perder* (2018), ambos realizados por Alexandre Avancini, sendo que estes dois últimos com números de espectadores bastante questionados devido a diferença entre o público presente nas salas de cinema pelo país em sessões supostamente lotadas, ao que críticos especializados e a imprensa apontaram irregularidades na inflação dos números de bilheteira, numa forma de promover e dar notoriedade às produções por um pseudo fenómeno de público, o que mostrou-se contraditório com a real presença de espectadores nas exhibições, deturpando dados oficiais da agência reguladora do cinema brasileiro.^{2 e 3} A respeito das produções cinematográficas brasileiras dos anos 1970, Laura Rossi observa que, “(...) foi notável, no entanto, o legado de produções políticas destacadas com pouco ou nenhum diálogo com a realidade brasileira na época” (ROSSI, 2016, p.2). Para além da Embrafilme, o Concine

¹ Sobre a obra de Zweig, *Brasil, País do Futuro*, a primeira publicação data de 1941.

² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/filme-de-edir-macedo-nada-a-perder-tem-bilheteria-inflada.shtml>. Acesso em 20 out. 2018.

³ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/indicadores-do-cinema-nacional-melhoram-no-primeiro-semester-de-2018>. Acesso em 10 nov. 2018.

(Conselho Nacional de Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro foram órgãos públicos extintos no início da década de 1990. Arthur Autran (2009) destaca a necessidade de se analisar o contexto à época, observando o desgaste na forma com que o Estado atuava no cinema nacional e o debate social com intensas críticas sobre o financiamento público na produção cinematográfica. Outra medida do governo Collor fora a extinção do Ministério da Cultura, relegado a uma categoria inferior, de Secretaria. Como assinala o teórico e crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio (2003), o modelo de produção e distribuição cinematográfica das entidades estatais brasileiras encontrava-se atrasado e com claros sinais de esgotamento, mas nenhum outro órgão ou fundação fora criado para substituir os existentes, deixando o cinema brasileiro relegado ao abandono, ou, como se preconizava à época do furor neoliberal do país, ao sabor do mercado. “Cinema e cultura passaram a ser considerados mercadorias entre outras” (ORICCHIO, 2003, p.25).

O fim da Embrafilme, entre outros órgãos ligados à produção, distribuição e regulamentação cinematográfica do país, marcou um período de profunda crise e estagnação do cinema brasileiro. Como primeiros resultados verificados diante da crise no setor cinematográfico do Brasil, em 1992 somente duas longas-metragens foram produzidas e distribuídas no país, *Perfume de Gardênia*, do realizador Guilherme Prado, e a animação *O Natal de Todos Nós*, de Maurício de Sousa (OTTONE, 2007). O estudioso de cinema latino-americano Giovanni Ottone realça que, com o fim do Concine, a agência estatal reguladora da atividade cinematográfica, os cinemas brasileiros deixaram de cumprir um acordo estabelecendo um prazo fixado anualmente para a exibição do cinema nacional em salas do país, que no ano de 1982, por exemplo, fora de 140 dias (OTTONE, 2007, p.274). Oricchio (2003) reforça que nestes primeiros anos da década de 1990, a produção do cinema brasileiro não fora totalmente extinta, mas quase, com poucos filmes lançados em festivais ou mostras, sendo grande parte destes curtas-metragens, e salvo raras exceções, sequer chegaram a ser exibidos nas salas de cinema dos grandes centros urbanos. Em condições primárias, produções sem verbas e sem alcance de distribuição, “(...) o cinema brasileiro saiu do imaginário popular brasileiro” (ORICCHIO, 2003, p.25).

Em 30 de dezembro de 1992, Fernando Collor de Mello saía de cena da política brasileira, afastado do cargo máximo do país, na sequência de inúmeras irregularidades denunciadas por seu próprio irmão, Pedro Collor. O então vice-presidente Itamar Franco

assumiria o cargo, com gigantescos problemas e um país e sua sociedade em fragmentação. No ano que se seguiu, era implementado o Plano Real, que visava combater a inflação que derreteria a economia do país e de seus cidadãos. Um novo ano, um novo presidente e uma nova moeda. Seria um período de retomada do crescimento da economia do país, ainda que tímida e lenta, mas um importante momento na história brasileira moderna, que nos anos e décadas seguintes teria de ser recontada com mais capítulos dedicados às crises político-económicas e sociais. No mesmo ano de 1993, o novo governo criou a Secretaria do Audiovisual, e, mais tarde, promulgou a Lei do Audiovisual, baseada na renúncia fiscal por parte de empresas que patrocinassem e incentivassem a produção e distribuição do audiovisual brasileiro (OTTONE, 2007). Com várias ressalvas aos mecanismos criados para um novo fomento do cinema e da cultura audiovisual brasileiros, como se verá mais adiante, esta foi uma etapa inicial, espécie de marco zero do que viria a ser denominado como a Retomada no cinema brasileiro. Como observa Oricchio, após a efetivação da Lei do Audiovisual, a produção cinematográfica no país crescera exponencialmente, estabilizando-se numa média anual de 20 a 30 longas-metragens lançados no período seguinte à efetivação da regulamentação para o incentivo à produção audiovisual, tendo o Brasil produzido entre 1995 e 2001, ao todo, 167 longas-metragens, contra menos de 30 realizados na década de 1980 (ORICCHIO, 2003, p.27). Nos anos seguintes, a produção cinematográfica brasileira daria um imenso salto, tanto quantitativo como qualitativo, em sua produção. Mas no fim da década de 1990 havia já um desgaste com a Lei do Audiovisual, na forma como a produção dos filmes era, em parte, financiada, com o poder de decisão sobre que tipo de filme seria privilegiado com a verba de empresas mediante os mecanismos da lei recaindo sobre os diretores de marketing das grandes corporações, que acabariam escolhendo que tipo de obra cultural a empresa estaria ligada, privilegiando determinados filmes e realizadores em detrimento de outros (ORICCHIO, 2003, pp.27-28). Neste impasse mercadológico, no início da década seguinte, após importantes congressos em que discutiram-se os rumos do cinema brasileiro, fora estabelecido em 2001 a criação da Ancine (Agência Nacional do Cinema), que desde então é a agência responsável pela regulação e fomento da indústria cinematográfica e também videofonográfica do país.

I. 2. A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

Conforme levantamento apresentado por Rossi (2016, p.2), no período entre 1991 e 1994, os anos mais amargos para a produção cinematográfica brasileira, apenas doze longas-metragens foram produzidas e lançadas no país, o que evidenciava a crise no setor. Também as salas de cinema iam aos poucos desaparecendo do espaço urbano brasileiro, decorrentes, entre outros fatores, como analisa Autran (2009, p.124), da falta de políticas públicas para o setor, do empobrecimento da população por sucessivas crises económicas, em que gastos com cultura e lazer eram os primeiros a serem evitados pelas famílias endividadas, e a própria televisão, que com suas produções dramatúrgicas cada vez mais elaboradas, simbolizada nas telenovelas, de certa forma atraíam a atenção e preferência da grande massa populacional, além da crescente violência e degradação que se verificaram nos grandes centros urbanos em decorrência do caos socioeconómico pelo qual o país atravessava. Como dados numéricos representativos sobre a diminuição no número de salas de cinema no Brasil, em 1975 havia 3.276 salas, já em 1990 o número decrescera para 1.488, e alguns anos mais tarde para apenas 1.075 (AUTRAN, 2009, p.124 *apud* JOHNSON, 1993 p.32 & GATTI, 2008, p.38). Neste mesmo período, duas importantes iniciativas se tornariam no embrião do impulso que o cinema brasileiro teria a partir de meados dos anos 1990. Em novembro de 1992, a Secretaria de Cultura ligada à Câmara Municipal do Rio de Janeiro criara a RioFilme, um órgão municipal destinado ao apoio para financiamento, produção e distribuição do audiovisual, à promoção de curtas e longas-metragens e também ao conteúdo voltado para o mercado televisivo (OTTONE, 2007, p.275). No ano seguinte seria lançado o Prémio Resgate do Cinema Brasileiro, que ajudou a promover a realização de diversos projetos cinematográficos, e que seria vital para o aparecimento de novos realizadores, bem como na reativação do mercado cinematográfico brasileiro. Como verifica Giovanni Ottone no ensaio *O Renascimento do Cinema Brasileiro nos Anos 1990*, verificou-se neste período de reativação do cinema nacional o surgimento de jovens realizadores, alguns provenientes do mercado publicitário, além da televisão. Nomes como Fernando Meirelles, Tata Amaral, Carla Camurati e Beto Brant juntar-se-iam a outros de uma geração anterior, como Walter Salles, Fábio Barreto, Sérgio Bianchi e Jorge Furtado, e também a veteranos remanescentes do Cinema Novo, que, pelo enfraquecimento do cinema nacional nos anos anteriores, viam-se forçosamente obrigados a reduzir seus trabalhos ou a produzir curtas-

metragens, realizadores como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho, Paulo César Saraceni, entre outros (OTTONE, 2007, p.292). A partir de 1995, a produção cinematográfica brasileira apresenta os primeiros sinais de recuperação, e neste cenário é lançado o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), realizado por Carla Camurati, que, como ressalta Oricchio (2003), “(...) funciona como marco zero da Retomada do cinema brasileiro” (ORICCHIO, 2003, p.26).

Tendo como mote a paródia de um episódio histórico do Brasil colonial, e contando com atores conhecidos do grande público pelas telenovelas, nomeadamente Marieta Severo e Marco Nanini, o filme de Camurati, produzido com orçamento reduzido, cofinanciado pela RioFilme, e com distribuição inicial feita de forma artesanal pela realizadora, foi visto por mais de 1,2 milhão de espectadores nas salas do país (ORICCHIO, 2003). Desde há muito adormecido, o cinema brasileiro voltara a reverberar na sociedade, sendo comentado para além dos cineclubes. Por este aspecto, entre outros, o filme de Camurati adquiriu um status e uma relevância histórica na cinematografia brasileira. Nos anos seguintes o cinema produzido no Brasil teria um novo impulso, com ajustes na Lei do Audiovisual, que aumentaria o limite para dedução fiscal das empresas que investissem na produção audiovisual, gerando ainda mais recursos destinados ao financiamento da produção cinematográfica. Com isso, a produção do cinema brasileiro apresentou um grande impulso no decorrer da segunda metade da década de 1990. Como observa o estudioso de cinema brasileiro Daniel Caetano, de 17 longas-metragens lançadas em 1995, o número atinge mais que o dobro quatro anos mais tarde, com 35 lançamentos em 1999 (CAETANO, 2005, pp.339-342). Sobre este período da Retomada no cinema brasileiro, o crítico italiano Giovanni Ottone faz uma importante observação quanto aos realizadores e as impressões gerais dos filmes produzidos no período:

(...) realizadores de origem social burguesa ou da classe média mostram um interesse antropológico, e sinceramente humano, em relação às classes e à cultura populares, com especial referência aos movimentos religiosos. Trata-se de filmes que comunicam coragem, ternura e esperança em relação ao país, mas não apresentam nenhum projeto político ou ideológico (OTTONE, 2007, pp.276-277).

No auge da Retomada, ao longo da segunda metade dos anos 1990, os cineastas que apareceram e afirmaram-se no cenário nacional seguiram certa tendência, com filmes que

buscavam uma espécie de redescoberta e, ao mesmo tempo, uma retratação dos problemas sociais do Brasil, um confronto do cinema com as mazelas do país, mas sem um grande aprofundamento nas questões, ao contrário do que apregoava o Cinema Novo dos anos 1960 e 1970. E nesta fase da Retomada, o filme mais emblemático e que elevou a produção cinematográfica brasileira ao cenário internacional foi *Central do Brasil*, realizado por Walter Salles e lançado em 1998, que será mais adiante analisado.

Este movimento do cinema brasileiro, porém, foi também alvo de profundas reflexões, muitas delas críticas, sobre, entre outras, os mecanismos empregados para a alavancagem do setor. Com o aumento significativo de recursos financeiros provenientes da renúncia fiscal por parte das empresas, em grande parte estatais ou ligadas ao governo federal, como a estatal petrolífera Petrobras, os custos da produção cinematográfica foram inflacionados no mercado. Com orçamentos mais generosos, fazer cinema foi a cada ano ficando mais caro no Brasil. Com esse novo panorama de gastos mais elevados, muitas produções tornaram-se excessivamente dispendiosas quanto aos gastos. Como assinala Caetano (2005), a partir do sucesso de *Carlota Joaquina* e do funcionamento das leis de incentivo fiscal, grande parte da produção cinematográfica do período entrou num ciclo definido pelo autor como “patrocínio incentivado” (CAETANO, 2005, p.12). E neste cenário, o processo de produção das obras passaria a contar com o crivo de profissionais ligados ao marketing e áreas de comunicação das empresas patrocinadoras do cinema brasileiro. Em resumo, para que um projeto fílmico fosse aprovado para receber recursos financeiros, ele certamente não destoaria de algum alinhamento ideológico de quem patrocinasse boa parte da produção. Inconsequentemente, criava-se assim um cinema de indústria, baseado em interesses mercadológicos na escolha dos projetos, onde talvez a representatividade social não fosse o critério preponderante em alguns casos (CAETANO, 2005). Neste mesmo período, observou-se também certa tendência ufanista no cinema brasileiro, com obras que fizessem algum tipo de retratação com o passado do país, sejam episódios históricos ou filmes biográficos de personagens icônicos da cultura brasileira, produções que também tiveram como característica o alto custo para realização. *Guerra de Canudos* (1996) realizado por Sérgio Rezende, *O Guarani* (1996), da realizadora Norma Bengell, e *Chatô, o Rei do Brasil* (2015), do realizador Guilherme Fontes, são alguns exemplos, sendo que este último esteve envolto em polêmicas, com sua produção iniciada em 1995 e somente finalizada 20 anos

depois, sendo alvo de críticas pelo elevado consumo de verbas tanto da Lei do Audiovisual, quanto de outros mecanismos criados em anos anteriores e seguintes, respectivamente a Lei Rouanet e a Agência Nacional do Cinema (Ancine), que envolvia recursos públicos destinados ao cinema e cultura em geral (VEIGA, 2016).⁴

Outra visão crítica que pode ser analisada ao longo da Retomada foi a dependência que o cinema brasileiro passou a ter do Estado, uma relação, como obversa Caetano, “onipresente, umbilical e invariável” (CAETANO, 2005, p.12). Com a criação de mecanismos para o fomento da produção cinematográfica, não houve, por outro lado, uma atenção para a difusão desse cinema que crescia exponencialmente ao longo dos anos 1990. A falta de políticas ou de uma agência reguladora para que se desenvolvesse a distribuição, divulgação e exibição dos filmes produzidos no país durante o período impediu que a produção cinematográfica em geral fosse posteriormente paga pelas receitas da bilheteira. Neste aspecto paradoxal, a Lei do Audiovisual fracassara na tentativa de se criar um circuito a partir de investimentos e incentivos iniciais, sem que os lucros obtidos com determinada produção fossem aplicados a outros, tornando o circuito de produção de cinema no período dependente deste ciclo de incentivos. E nesta falha da difusão da alta demanda de filmes produzidos na época, com a produção cinematográfica não dependente da receita das bilheteiras, e as já citadas falhas nas distribuições e divulgações, uma boa parte dos filmes produzidos durante a Retomada não alcançaram grande público nas salas do país, restringindo-se a festivais ou ao estrito circuito da cultura das grandes cidades brasileiras. Como sublinha Caetano, “(...) comentou-se e festejou-se muito o cinema brasileiro, mas pouquíssimos foram os filmes de facto vistos” (CAETANO, 2005, p.15).

Saudado por muitos, criticados por outros, a Retomada do cinema brasileiro teve como uma das marcas principais a diversidade de seu cinema, com o surgimento de diversos realizadores no período. Entre os anos de 1994 e 2000, 55 novos realizadores brasileiros produziram sua primeira longa-metragem (OTTONE, 2007, p.292). Por essa multiplicidade de obras cinematográficas, foi também um movimento criticado pela falta de homogeneidade, que para críticos e teóricos é o que define uma cisão entre o que estava em curso e as

⁴ Lei Rouanet, promulgada em 1991 pelo então secretário nacional de Cultura do Brasil, Sérgio Paulo Rouanet, tornar-se-ia num dos principais mecanismos de fomento à cultura no Brasil pelos anos seguintes, ao estabelecer as normativas federais para a captação de recursos para a realização de projetos artísticos e culturais, tendo como principal mecanismo os incentivos fiscais a empresas patrocinadoras de tais projetos. Fonte: <http://rouanet.cultura.gov.br>. Acesso em 20 nov. 2018.

marcas que dali em diante seriam deixadas, uma crítica a época de ser um movimento sem rosto, difuso e disforme. Mas foi também um movimento que voltara a dar ao Brasil alguma relevância a seu cinema, provocando, em alguns casos, debates sobre os problemas sociais do país que ultrapassaram os limites e as dimensões do próprio cinema enquanto arte. Como observa Oricchio, “(...) os cineastas da Retomada revisitam cenários preferenciais como o sertão e a favela, dialogam forçosamente com o Cinema Novo, debruçam-se sobre as difíceis relações amorosas num país de rápidas mutações urbanas” (ORICCHIO, 2003, p.5). Os filmes da Retomada, em sua maioria, apresentaram não uma visão crítica contundente como no Cinema Novo, mas novos olhares e possibilidades de representações, buscando confrontar os problemas sociais, apresentando outros pontos de observação, entre o nostálgico e o idealizado, sendo o sertão o lugar preferencial dessa idealização de uma fuga, um refúgio na busca por valores morais perdidos, numa sociedade brasileira em fragmentação e cética quanto à resolução de seus grandes males nos anos 1990. Para os estudiosos do cinema brasileiro, o marco final da Retomada é *Cidade de Deus* (2002), do realizador Fernando Meirelles, que catalisa as tendências, condensa as discussões de boa parte da produção cinematográfica brasileira da década de 1990 e se apresenta como uma referência para o cinema nas duas décadas seguintes (ORICCHIO, 2003).

I. 3. EXISTE UM CINEMA BRASILEIRO DE FACTO?

(...) não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro (CAETANO, 2005, p.228 *apud* GOMES, 1996).

Desde as primeiras incursões da indústria cinematográfica de Hollywood ao Brasil, nomeadamente com *Voando Para o Rio* (1933), de Thornton Freeland, *It's All True* (1943), de Orson Welles, a produções da Disney como *Alô, Amigos* (1942) e *Você Já Foi à Bahia?* (1944), de Norman Ferguson, a imagem do Brasil, estigmatizada na cidade do Rio de Janeiro, tornar-se-ia pelas décadas seguintes um imaginário cinematográfico onde devaneios e evasões estender-se-iam como parte da paisagem, num misto de exotismo e música, contribuindo para o enraizamento do mito do Rio de Janeiro como imagem do Brasil e como uma “ilha da

fantasia” (AMANCIO, 2000, p.57).⁵ Ao cinema europeu, esse mito do exotismo brasileiro seria simbolicamente apresentado com *Orfeu Negro* (1959), do realizador francês Marcel Camus, obra baseada na peça teatral de Vinícius de Moraes, e que arrebatara tanto a Palma de Ouro daquele ano quanto o Oscar no ano seguinte. Cannes e Hollywood consagravam assim esse mito formador que compunha a imagem do Brasil, em meio à música com o samba e a bossa nova, as favelas e sua população “mestiça, sensual e feliz”, como sublinha Amancio (2000, p.69).

Esse Brasil mistificado seria, porém, rechaçado por um jovem que se tornaria uma das proeminentes figuras do Cinema Novo. Glauber Rocha, realizador de, entre outros, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), criticava tanto a obra de Camus quanto a *Nouvelle Vague*, tida por ele com uma “contravenção estética” (AMANCIO, 2000, p.71). Sendo um mercado dominado ao longo de sua história pelo cinema estadunidense com todos os seus mecanismos, o cinema brasileiro buscou ao longo das décadas uma tentativa de autoafirmação, que no Cinema Novo encontrou, no começo dos anos 1960, jovens cineastas dispostos a discutir a situação social, e principalmente política do país, às voltas com uma truculenta ditadura que controlaria tanto o campo político quanto o cultural pelos anos seguintes, até sua redemocratização em meados dos anos 1980. Com raros momentos de reverberação e relevância na sociedade perante as transformações do cinema ao redor do mundo, e enfraquecido por sucessivas e caóticas mudanças político-econômicas, o cinema brasileiro, em diversos momentos, falhou na sua tentativa de se comunicar com o país. Como observa Oricchio, com o fim do século XX, as utopias e os sonhos revolucionários deram lugar ao individualismo, um dos principais traços da sociedade contemporânea, e o cinema passou a refletir essa “posição umbilical e narcísica” (ORICCHIO, 2003, p.104). Na fase da Retomada do cinema brasileiro e nos anos que se seguiram, as experiências pessoais, as questões sociais e, como se verificou anteriormente, uma revisão histórica, foram amplamente abordados em obras produzidas no período. Essa busca pelo particular ou pelo olhar observador distanciado, como define Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível*, “(...) identifica os sintomas de uma época e de uma sociedade nos detalhes ínfimos de uma vida

⁵ *It's All True*, filme inacabado de Orson Welles, relançado 50 anos depois, em 1993, como documentário, realizado por Bill Krohn, Myron Meisel e Richard Wilson, com o título *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles*.

quotidiana e reconstitui mundos a partir de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2000, p.59).⁶ Já nos anos que se seguiram e na década em que nos encontramos, tem-se observado a maior representação da violência e dos crônicos problemas sociais do país, evidenciados pela exclusão e pobreza, que continua a fragmentar uma sociedade marcada pela desigualdade, e neste cenário, verifica-se também uma busca pelo real na experiência cinematográfica brasileira, em que a hibridez entre ficção e documentário, verossimilhança e fabulação projeta o espectador a uma imersão de sentimentos e a um sentido de fruição mais pessoal e participante daquele enredo que lhe é exibido no grande ecrã (LOPES, 2010).

Importante ressaltar também, ao fazer esse questionamento sobre o cinema brasileiro, na forma com que a televisão e a publicidade passaram a influenciar a produção cinematográfica local, além do dominante cinema estadunidense, com sua ‘fórmula de sucesso’ e todos os mecanismos de que dispõe para disseminar sua produção cinematográfica pelas salas de cinema do Brasil e de todo o planeta. Criada no final da década de 1990, a Globo Filmes, empresa ligada ao maior conglomerado de mídia do país, condicionou uma significativa parte das produções cinematográficas no Brasil nos anos seguintes. Com os mesmos preceitos hollywoodianos e fazendo uso de sua dominação no mercado audiovisual brasileiro, Schvarzman (2016) evidencia o papel que a empresa passou a exercer no cinema brasileiro a partir dos anos 2000, em que das 25 maiores bilheteiras da última década, somente um filme não teve participação da Globo Filmes, que foi *Tropa de Elite* (2007), do realizador José Padilha, sendo que a sequência da obra, em 2010, contara com a participação da empresa. Como marcas desse cinema atual mais estandardizado, verificaram-se em boa parte das produções certa superficialidade e redundância no enredo, apelos ao humor e uso excessivo de clichês (ORRICHIO, 2003). Um cinema que abrange influências da televisão, da publicidade e de Hollywood, sem pudores ou grandes dilemas, um cinema cada vez mais globalizado.

⁶ Uma leitura filosófica às questões a partir da obra de Rancière seria, contudo, relativamente extensa e complexa e direcionaria para aspectos além dos objetivos propostos no presente trabalho.

II. CENTRAL DO BRASIL E A REDENÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

II. 1. WALTER SALLES, O REALIZADOR

Com o reaquecimento do cinema brasileiro impulsionado pelas leis de incentivo fiscal e o surgimento de novos nomes no restrito circuito de realizadores de longas-metragens até aquele momento no país, o Brasil passara a fazer cinema em maior escala novamente, rememorando os anos do Cinema Novo e tentando recuperar-se de um hiato de mais de duas décadas imposto pelas dificuldades encontradas pelo setor e por um país desgovernado, no amplo sentido da palavra. Note-se, porém, que a nova leva de cineastas surgidos nos anos da Retomada, como observado por Caetano (2005), era oriunda, na sua ampla maioria, de uma restrita camada mais abastada da sociedade brasileira, e que esta sentia necessidade em dar cara e voz a uma realidade que não conhecia, dos sertões esquecidos às favelas marginalizadas, do operário ao imigrante forçado pela crise econômica do país. Neste contexto, começando a carreira cinematográfica nos anos 1980 e consolidando-a na década seguinte, um dos mais aclamados realizadores brasileiros da virada do século aparecia no cenário nacional. Walter Salles, economista de formação acadêmica inicial e posteriormente graduado em comunicação audiovisual nos Estados Unidos da América, cuja infância e adolescência passara entre Washington e Paris, e herdeiro de uma fortuna familiar ligada a um dos maiores bancos privados do país, entre outros negócios, iniciou sua trajetória audiovisual por documentários televisivos e produções musicais, com um destacado trabalho documental sobre a vida do artista plástico polaco Franz Krajcberg, sobrevivente do Holocausto e exilado no Brasil, *Krajcberg, o Poeta dos Vestígios* (1987) (GONVALVES, 2008). Sua primeira longa-metragem ficcional, *A Grande Arte* (1991), adaptação do romance de Rubem Fonseca, não fora bem recebida pela crítica à época, também esta com muitas ressalvas ao fragmentado cinema brasileiro do período, e como destaca Mariana Gonçalves a respeito da primeira longa-metragem de Salles, “ (...) o filme fala de um Brasil que olha para fora e que, numa espécie de devaneio, utiliza elementos estrangeiros para se dar bem. Um cinema ainda não interessado em discutir questões próprias, nacionais” (GONÇALVES, 2008, p.14).

Em 1995, ano do lançamento de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, da realizadora Carla Camurati, como verificado, sucesso de público e tido como marco inicial da Retomada do cinema brasileiro, Walter Salles apresenta *Terra Estrangeira*, seu segundo longa-

metragem ficcional, filme rodado em boa parte em Portugal, onde as personagens de Paco e Alex representam os expatriados brasileiros dos primeiros anos da desastrosa política económica do governo Collor, e que afluíram em grande número ao território português no período, fluxo novamente observado nos dias atuais. Filme codirigido por Daniela Thomas e com direção fotográfica de Walter Carvalho, que passariam a colaborar com os projetos fílmicos de Salles nos anos seguintes, *Terra Estrangeira*, apresentado em preto e branco e com destacada plasticidade nos planos, ecoando o Neorrealismo italiano, do qual Salles é admirador, um estilo que o próprio define como “um alargamento das possibilidades do discurso cinematográfico” (GONÇALVES, 2008, p.12 *apud* NAGIB, 2002, p.416). Este filme de Walter Salles representa a perda da nacionalidade, um momento de luto com o Brasil, identificado nos imigrantes que, órfãos de nação e de identidade, buscam sobreviver longe, em um novo exílio forçado para os brasileiros, como foram os exilados políticos da ditadura militar. Como destaca Oricchio (2003), um rompimento com o país que seria necessário na obra de Salles, para a reconciliação, o reencontro deste em *Central do Brasil* (1998). A segunda longa-metragem do realizador, entre prêmios nacionais, venceria a categoria de melhor filme do festival de Bérghamo, na Itália, e, de certa forma, atrairia o olhar da crítica internacional para o trabalho de Salles, que seria mundialmente aclamado em seu terceiro trabalho de longa-metragem.

II. 2. *CENTRAL DO BRASIL*, O EXPOENTE DA RETOMADA

Entre *Terra Estrangeira* (1995) e *Central do Brasil* (1998), Walter Salles realiza, como assinala Gonçalves (2008), o documentário *Socorro Nobre* (1996), sobre a história de Maria do Socorro Nobre, uma presidiária da cidade de Salvador que manteve correspondência com o artista plástico polaco Franz Krajcberg, após conhecer a história do refugiado da Segunda Grande Guerra por uma leitura esporádica enquanto reclusa de uma penitenciária da capital baiana. A carta enviada por Maria do Socorro, que permaneceu presa por seis anos, condenada por coautoria em latrocínio (roubo à mão armada), chegou ao conhecimento de Walter Salles após esta ser-lhe apresentada por Krajcberg, próximo do realizador. Salles e Krajcberg decidiram conhecer pessoalmente a detenta na prisão em Salvador no ano de 1993, e dali seria produzido o documentário citado. Porém, a história de Maria do Socorro seria também inspiração para Salles em seu trabalho seguinte. Enquanto reclusa, sendo uma

das poucas alfabetizadas na prisão onde se encontrava, ela escrevia cartas de outras presidiárias para que se comunicassem com seus familiares. Maria do Socorro fora a inspiração de Salles para a emblemática personagem Dora, interpretada pela atriz Fernanda Montenegro. Ela também está presente no início de *Central do Brasil*, ao ler uma de suas cartas (GONÇALVES, 2008). O filme, que contou com apoio e participação internacional, entre outros, do *Canal+* e dos ministérios franceses da Cultura e das Relações Exteriores, fora vencedor, antes de sua produção, do prêmio de melhor argumento da edição *100 Anos de Cinema* do Instituto Sundance, rendendo para a produção da obra uma premiação em dinheiro no valor de 300 mil dólares, o que, segundo Salles, fora de suma importância para que o projeto fílmico avançasse (GONÇALVES, 2008, p.60). O ano era 1996, o início da fase mais pujante da Retomada, e, neste cenário e contexto, estavam reunidas as condições para que *Central do Brasil* ganhasse seu *corpus* fílmico.

Localizado na freguesia da Gamboa, no centro da cidade do Rio de Janeiro, a estação de comboios Central do Brasil fora criada no século XIX como ligação para o escoamento das produções dos estados de São Paulo e Minas Gerais em direção ao porto carioca. Com o decorrer do século XX e do sucateamento das linhas férreas brasileiras, com o transporte de cargas sendo priorizado por caminhões e pelos investimentos que grandes grupos automotivos concederam ao governo brasileiro à época, os comboios e a principal estação férrea do Rio de Janeiro, conseqüentemente abandonados pela administração municipal, passaram a ser utilizados como transporte público para ligar o centro da cidade à imensa e pobre região metropolitana. Neste cenário tem-se o plano inicial de *Central do Brasil*, com a massa populacional a sair dos sucateados comboios. Não há uma clara menção ao período em que o filme é ambientado, e essa perda da temporalidade e também do desaparecimento do espaço urbano, é verificado tanto na obra de Salles como em outros filmes ficcionais brasileiros realizados entre o fim dos anos 1990 e a última década. Como observa Oricchio (2003, p.77), a noção do “não lugar”, conceito amplamente aprofundado pelo antropólogo francês Marc Augé (1992), ao se referir aos espaços onde as relações interpessoais, formadoras de uma identidade individual e coletiva são nulas, em que o todo substitui qualquer particularidade, tornar-se-ia frequente na representação simbólica ao longo das últimas duas décadas, destacando filmes como *Estorvo* (2000) de Ruy Guerra, *Bicho de Sete Cabeças* (2000), realizado por Laís Bodanzky, e *Abril Despedaçado* (2001), outro filme

realizado por Walter Salles.⁷ Beatriz Resende ressalta também para o desaparecimento da cidade na ficção brasileira contemporânea, tanto no cinema como na literatura, destacando, “(...) uma liberdade que se estabelece em relação ao localismo, ao espaço de origem, (...) a cidade do romance e do conto brasileiros passa a ser qualquer cidade” (RESENDE, 2002, p.75). Vozes abafadas, passos apressados, o autofalante da estação e cidadãos analfabetos a ditarem desconexos trechos de correspondências que desejam ser recebidas por seus (des)afetos. Como observa Gonçalves, após a inserção de Maria do Socorro Nobre, como visto anteriormente, a inspiração para a personagem Dora, os demais populares que aparecem na sequência ditando seus sentimentos para as cartas ficcionais foram escolhidas ao acaso, dando depoimentos espontâneos no improvisado *set* de filmagem na estação, e que acabaram substituindo os atores que interpretavam cartas previamente confeccionadas para a cena, o que, para Salles representou “uma carga afetiva, uma transparência de sentimentos, sem dúvida, responsáveis pela voltagem emocional do filme” (GONÇALVES, 2008, p.68 *apud* COSTA, 1998). Outra peculiaridade na realização da obra fora a seleção do ator-mirim que interpretaria a personagem Josué, fundamental para o enredo. Contanto com atores iniciantes ou não profissionais para o filme, Salles conhecera Vinícius de Oliveira, o futuro jovem protagonista, ao acaso, num aeroporto do Rio de Janeiro, ao ser abordado pelo jovem, à época com 11 anos, que, longe da escola como tantos jovens brasileiros, buscava sustento engraxando sapatos de viajantes que passassem pelo aeroporto Santos Dumont, como o próprio ator relatara em entrevista ao jornal Folha de S.Paulo à época do lançamento do filme.⁸ O jovem seria escolhido em um *casting* com mais de 1.500 aspirantes ao papel de Josué, e contracenaria com uma das mais conceituadas atrizes da dramaturgia e do cinema brasileiro, Fernanda Montenegro. Observado por estes pormenores, tem-se a dimensão do quão emblemáticas foram as interpretações de Dora e Josué e do quão simbólico fora o filme para a história do cinema brasileiro.

Central do Brasil é, antes demais, um diálogo com o Cinema Novo dos anos 1960, na tentativa de reencontro com as raízes perdidas do país, um reencontro com a gente do sertão, humildes trabalhadores que pouco têm e que compartilham com os seus o que a

⁷ À época do lançamento de sua obra, Augé situava tais espaços como aeroportos, hipermercados ou centro comerciais como exemplos de “não lugares”; conceito que ao longo das últimas duas décadas incorporou a tecnologia e os avanços digitais, em que a noção de espaço e tempo também foi reconfigurada.

⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1998/4/04/folhinha/9.html>. Acesso em 13 dez. 2018.

vida miseravelmente oferece-lhes, resilientes sobreviventes da seca, da pouca comida e de parte do território brasileiro esquecido por autoridades políticas e governamentais. São também cidadãos retratados por sua simplicidade e por preservarem valores morais ancestrais perdidos nas grandes cidades. Um sertão idílico, de paisagens desoladas e com um imenso vazio humano amplificado pela profundidade de campo das lentes cinematográficas. Esse é o universo que se contrapõe à cidade, ao ambiente hostil e caótico, dos conglomerados urbanos e do embrutecimento dos seres que nela habitam, o macrocosmo em que Dora, a professora reformada, está inserida. Moradora desse conglomerado humano que é o subúrbio carioca, a personagem ganha o que lhe resta de vida redigindo cartas para analfabetos na estação de comboios do Rio de Janeiro, local representativo da migração forçada de uma população marcada pelo subdesenvolvimento em vários níveis. Entre quem peça a troco de pouco para que a amargurada professora redija uma correspondência está a mãe de Josué, que busca, pela insistência do filho, um contato com o pai da criança, irônica e ambiguamente de nome Jesus. Como ponto de virada inicial na história, a mãe de Josué morre atropelada por um autocarro em frente à estação, e o filho, órfão em meio ao caos, passa a dormir ao relento, exposto ao que de pior o destino pode lhe mostrar. Como registo da violência urbana, a perseguição do agente de segurança Pedrão ao delinquente que rouba um produto eletrônico na estação, assassinado sem maiores preocupações pelo agente. Dora revê o jovem, que insiste em um contato com o pai distante e imaginário, e a professora reformada depara-se com a criança a dormir por entre os sacos de lixo no local. A personagem anciã é rude, solitária, embrutecida pela sobrevivência no caos urbano, sem grande compaixão pelo jovem que conhece e que leva consigo para casa. A relação entre os dois é tensa, os sentimentos entre ambos alternando-se entre a repulsa e, posteriormente, o afeto, e, como ressalta Oricchio (2003, p.97), torna-se num dos trunfos da obra de Salles, que evita o sentimentalismo simples, o discurso melodramático e os simulacros emocionais, tão presentes no cinema que a indústria de Hollywood exporta ao mundo. Dora, sem remorsos iniciais, aceita deixar o jovem à guarda do violento Pedrão e da companheira deste, Yolanda, por uma quantia em dólares que a permite realizar um sonho de consumo urbano banal, a compra de um aparelho de televisão com controle remoto, o que remete ao significado da fugacidade da vida humana na fragmentada sociedade contemporânea do consumo, traduzidos na “modernidade líquida”,

expressão que Zygmunt Bauman refere-se à fluidez e efemeridade das relações humanas na sociedade contemporânea, onde nada é, de facto, “sólido”, as transformações são fluidas, rápidas e imprevisíveis, nada é feito para durar. “Os poderes que liquefazem passaram do sistema para a sociedade, da política para as políticas da vida, ou desceram do nível macro para o nível micro do convívio social” (BAUMAN, 1999, p.14). Dora, representante dessa sociedade fugaz e líquida, é alertada pela amiga Irene, que aparenta ser o único elo afetivo no universo da humilde professora, de que o jovem estaria à mercê de traficantes de órgãos humanos, e há então a reviravolta emocional para a personagem interpretada por Montenegro, que resgata Josué, e, ao ver-se implicada em uma situação a qual não enxerga saída, parte com o jovem na jornada deste em busca do pai, com o filme a transformar-se num *road movie* pelos sertões do Brasil.

A família incompleta, fragmentada, fora tema recorrente de filmes brasileiros da Retomada, e em *Central do Brasil*, a busca de Josué pelo pai que anseia encontrar é o *leitmotiv* da história, uma busca que percorre os interiores fabulados, ainda castos, uma reserva de decência de um país sem escrúpulos e ética, como observa Oricchio (2003, p.96). Com mais de dez mil quilômetros rodados entre os estados da Bahia, Ceará e Pernambuco, na região nordeste do Brasil, a jornada de descobrimentos, tanto para as personagens quanto para o realizador e, notadamente, os espectadores, teria seu ponto final na fictícia Bom Jesus do Norte, erma localidade encravada no sertão semiárido brasileiro, de nome real Cruzeiro do Nordeste, distante cerca de trezentos quilômetros da capital do estado de Pernambuco, Recife, e do oásis turístico que é o litoral nordeste brasileiro. Dora, a professora desencantada com o dantesco mundo em que vive, representa uma consciência social em crise e, paralelamente, um *alter ego* do realizador, que utiliza o cinema para conhecer de forma mais aprofundada seu país e seus sertões abandonados (ORICCHIO, 2003). Nessa busca pela reconciliação com o Brasil, *Central do Brasil* e outros filmes da Retomada fazem um contraponto ao Cinema Novo, em que este via o sertão como o local da radicalização, da revolta contra os desmandos da política, da divisão e da luta de classes, expondo as graves fraturas sociais que a miséria deixava como legado perpétuo, com a religião sendo apenas um apaziguador de almas condenadas a um purgatório nacional, um Nordeste como ‘barril de pólvora’, sentimento catalisado na icônica obra do cientista social, diplomata e ativista do combate à fome Josué de Castro, *Sete Palmos de Terra e um Caixão*

(1967).⁹ Castro que viria a ter os direitos políticos revogados após o início da ditadura militar brasileira em 1964 e exilar-se-ia em Paris, onde iria falecer alguns anos mais tarde (MARTINS, 2011). Um sentimento também cinematográfico reforçado pela iluminação estourada, a terra seca e rachada, o sol inclemente, aspectos observados em vários filmes do período, como o emblemático *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Na Retomada, porém, esse mesmo sertão é o lugar do apaziguamento de almas atormentadas pelo caos urbano, onde a mesma miséria persiste, mas lá estão os valores preservados, “(...) um sítio arqueológico da ética nacional” (ORICCHIO, 2003, p.138). É onde a tradição artesanal persiste em um mundo globalizado e pós-industrial, representado pela atividade de marceneiro de um dos irmãos que Josué acaba por encontrar. Nesse sertão da Retomada, a luz em determinadas cenas é amena, aconchegante, com vários planos gravados no *magic light*, na alvorada ou no entardecer, o desolado espaço físico surge como uma terapêutica necessária para uma nação doente. Sobre a luz do sertão nos filmes da Retomada, Waldemar Lima, diretor-fotográfico da citada obra de Glauber Rocha, discorda do aspecto mais suave e ameno, pois, “a luz do sertão é dura, com sombras fortes” (ORICCHIO, 2003, p.132 *apud* CONTINGENTE, 2001). A religião é outro importante aspecto a ter-se em conta na análise comparativa entre os dois períodos do cinema brasileiro. Enquanto o Cinema Novo apresenta uma visão niilista, rejeitando uma catequização da sociedade oprimida como solução dos problemas que não se resolvem, na Retomada e, precisamente, em *Central do Brasil*, as menções à religião são evidentes, em símbolos da crença popular presentes em vários pontos da viagem ao interior profundo do país. Da improvisada capela na estação central do Rio de Janeiro às humildes esculturas de santos em estabelecimentos a beira de estrada, os versículos bíblicos pintados em paredes e na traseira do caminhão que Dora e Josué andam a boleia, a procissão dos sertanejos nas festividades de São João e o desmaio de Dora em meio ao fervor religioso no improvisado santuário, com a idosa acordando nos braços da criança, no que Fabiano Souza (2009) descreve como uma “Pietà invertida”. O aspecto religioso na obra de Salles, como observado pelo autor, assume “uma função de regeneração do mundo real” (SOUZA, 2009, p.53 *apud* CAILLOIS, p.106, 1988), em que o misticismo, a espiritualidade e a fraternidade da gente simples do sertão ancestral, do

⁹ O livro de Castro tornar-se-ia num dos mais contundentes manifestos contra a secular miséria, o desamparo e a exploração dos trabalhadores rurais da região nordeste brasileira.

mundo pré-globalizado, se contrapõe à dantesca vida urbana moderna. Sobre essa dicotômica visão do sertão brasileiro no cinema dos anos 1960 e 1990, Oricchio resume:

Não se está dizendo que os filmes anteriores foram melhores ou piores. Simplesmente demarcaram maneiras diferentes de colocar-se em sintonia com a realidade do país. Uns saem em busca de fissuras, outros procuram a conciliação. Uns têm a revolução como horizonte, outros a reforma. Pontos de vista diferentes, tempos diferentes, refletidos em obras que não somam na mesma coluna, a não ser no espaço físico comum escolhido como cenário (ORICCHIO, 2003, p.138).

Central do Brasil e também demais obras de Salles carregam outras marcas, como observa Sarmiento (2005, pp.80-81), a ausência da figura do intelectual, de um questionador e articulador das ideias, com a predominância de personagens esvaziadas ideologicamente e que buscam, numa expressão utilizada pelo realizador, uma “resensibilização” com o mundo através do afeto (OTTONE, 2007). Não se observam personagens capazes de se colocar numa posição mais crítica ou reflexiva diante da complexa realidade política e social brasileira, prevalecendo uma visão mais distanciada das questões mais urgentes e dos problemas pelos quais sofrem os desvalidos, restando para o conforto e apaziguamento das almas uma reconciliação com o que não se pode transformar. Por estes aspectos, notam-se nas obras cinematográficas mais destacadas de Salles uma visão despolitizada de seus discursos, impedindo um maior questionamento sobre o processo político-social brasileiro, ou como observa Sarmiento, a respeito desta tendência de uma visão apolítica do realizador em suas obras quanto às matrizes dos crônicos problemas socioeconômicos brasileiros, “(...) uma despolitização dos dilemas sociais, deslocando o olhar da perversidade política e económica contida em todas as exclusões” (SARMIENTO, 2005, p.84). O olhar documental é outra forte marca dos destacados trabalhos do realizador e que em *Central do Brasil* está presente na odisseia de Josué e Dora pelo interior do país. Temas como migração, exílio, recomeço e a transformação de um mundo embrutecido através da afetividade são forças motrizes nos filmes de Salles. Além dos aspectos narrativos de *Central do Brasil*, importante ressaltar os diferentes enquadramentos do filme, com o diretor de fotografia Walter Carvalho, habitual colaborador das longas-metragens realizadas por Walter Salles, a comprimir com lentes mais fechadas as personagens e seus universos enquanto a história decorria pela estação de comboios e o espaço urbano, e, posteriormente, expandindo a profundidade de campo à medida que Dora e Josué avançavam pelo sertão do país, e, com

isso, “(...) as lentes generosamente vão abrindo seus ângulos como se a abrangência panorâmica dessas lentes abrisse também o coração das personagens”, como resume Carvalho em entrevista.¹⁰

O final em aberto do filme, não concluído, com Dora a deixar Josué com os irmãos deste, sem que se revele o laço fraternal que os une, e a professora a partir num autocarro para destino incerto é uma característica dos *road movies*, em que as personagens centrais decidem pelo movimento perpétuo, mesmo após o fim da narrativa (GONÇALVES, 2008, p.66 *apud* LADERMAN, 2002, p.30). O tom otimista e redentor em que o filme termina fora, porém, alvo de algumas críticas à época. Embalado pela marcante banda sonora composta por Antônio Pinto e Jacques Morelenbaum, a mensagem primordial da obra de Salles era de uma reconexão iminente dos brasileiros com seu país, uma fagulha de esperança para uma grande nação que buscava se reencontrar. Visto por mais de 1,5 milhão de espectadores, o segundo maior público da Retomada, superado apenas por *Cidade de Deus*, lançado quatro anos depois, *Central do Brasil* arrebatou ao todo 36 premiações, com destaque para as distinções de melhor filme e de melhor atriz para a intérprete de Dora, Fernanda Montenegro, no Festival de Berlim e nos Globos de Ouro dos EUA, além de indicações para o Oscar. A obra cinematográfica de Walter Salles foi bem-sucedida em vários aspectos, atingiu êxitos até então distantes para o cinema brasileiro, retirando um estigma de ser um cinema improvisado e malfeito (CAETANO, 2005). Um filme que reverberou nacional e internacionalmente, uma obra que, de alguma forma, ressoou as ambições primordiais do Cinema Novo, ao mostrar as raízes de um Brasil camuflado numa realidade oficial, e como resume o estudioso de cinema Jurandir Costa, “(...) as personagens que partem em busca do país, do pai ou das emoções perdidas vão revelando, no mesmo movimento, o mais íntimo de si e o mais íntimo de uma terra que amedronta e seduz” (COSTA, 1998 in GONÇALVES, 2008, p.68).

II. 3. 20 ANOS DEPOIS, O IMPACTO DA OBRA PARA O CINEMA BRASILEIRO

Central do Brasil é considerado como um dos pontos mais altos da história do cinema brasileiro, não apenas da fase da Retomada. O cinema feito no Brasil fora elevado a um novo

¹⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/aperto-dos-vagoes-lotados-era-o-mesmo-dos-personagens-de-central-do-brasil.shtml>. Acesso em 15 dez. 2018.

patamar e passara a ter relevância como não se via em décadas, nomeadamente os anos 1960 e o Cinema Novo. Sobre o filme e o movimento da Retomada, Salles sintetiza, parafraseando um dos principais nomes da história do cinema polaco, afirmando que, “Kieslowski dizia que a missão mais importante do cinema era a de dar notícias de um país, de uma cultura, e foi o que vários filmes fizeram no cinema brasileiro naquele momento”.¹¹ *Central do Brasil* reverberou e impactou a sociedade brasileira em fins da década de 1990, ao evidenciar a pobreza, o subdesenvolvimento e a omissão política e social a uma região esquecida, “(...) um Brasil escondido dentro de um Brasil oficial” (GONÇALVES 2008, p.68). Como analisa Rossi (2016), o filme de Salles contribuiu para que a sociedade brasileira, de alguma forma, debatesse sobre a crônica miséria que assolava, e ainda persiste, em parte do país. A obra cinematográfica de Walter Salles, entre a odisseia de um jovem em busca do pai e de um país em busca de seu eixo, catalisou de forma sublime vários sentimentos de um período do Brasil. Um país que, após alguma estabilidade e desenvolvimento socioeconómico na década seguinte, viria a sofrer um novo abalo em sua estrutura nos anos mais recentes, com sua completa fragmentação política e social, seguindo uma tendência global de desintegração da sociedade contemporânea, marca deste final da segunda década do século XXI.

Esse cinema brasileiro contemporâneo que se reinventou ao longo dos anos 1990 teria sua cisão com um epílogo que delimitaria o fim da Retomada, como aponta o teórico de cinema Ismail Xavier, com o filme *Cidade de Deus* (2002), do realizador Fernando Meirelles, um filme que resume “(...) uma tendência em formação, experiência que condensa muitas das questões discutidas ao longo da década de 1990, forte referência para as decisões que o futuro próximo nos reserva” (XAVIER, 2003 in ORICCHIO, 2003, p.11). Um futuro para o cinema que teria como signo marcante a espetacularização da violência, o que diz muito sobre a sociedade brasileira contemporânea.

¹¹ Entrevista disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/walter-salles-reavalia-central-do-brasil-e-fala-do-momento-nacional-1.667491>. Acesso em 15 dez. 2018.

III. A TRAGÉDIA SOCIAL BRASILEIRA E O CINEMA CONTEMPORÂNEO

III. 1. O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E O SIGNO DA VIOLÊNCIA

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo (BENJAMIN, 1994, p.194).

Como observado, a Retomada representou um salto qualitativo e também quantitativo para a produção cinematográfica brasileira e também com relação ao público de filmes nacionais, com número inferior a 400 mil entre os anos de 1990 e 1994 e que ultrapassou os 25 milhões de espectadores entre 1995 e 2000 (ORRICHIO, 2003). Essa importante fase do cinema brasileiro, que, como visto, teve como marco inicial *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, encerraria seu ciclo com a obra realizada por Fernando Meirelles, *Cidade de Deus* (2002), filme que representaria uma nova etapa na história do cinema brasileiro contemporâneo, quer por suas componentes estéticas, quer pela marca deixada como legado no cinema brasileiro pelas produções a seguir, com a violência explícita exacerbando a denominada tragédia social brasileira, conceito profundamente analisado, entre outros, pela socióloga Vera da Silva Telles, ao abordar os diferentes grupos e níveis que a calamidade social atinge no país:

(...) a espoliação dos trabalhadores, a miséria dos sem-terra, o desamparo das populações nos bairros pobres das grandes cidades ou ainda as humilhações dos negros, vítimas de discriminações seculares, a inferiorização das mulheres, o genocídio dos índios e também a violência sobre aqueles que trazem as marcas da inferioridade na sua condição de classe, de cor ou idade (TELLES, 1999, pp.4-5).

Uma perdurável percepção de catástrofe social verificada, como observa Jesus Filho (2010), na brutalidade de um Estado omissivo quanto à proteção das populações marginalizadas, sem eficazes e claras políticas de acesso aos direitos sociais, onde um enorme contingente populacional de excluídos trabalha nos setores informais da economia do país, sem qualificação ou especialização, com baixos ordenados, desamparados socialmente e expostos a todo tipo de violência, da 'oficial' por parte de uma polícia que extermina com autorização do Estado, ao 'poder paralelo' das milícias e dos grupos criminosos, ligados ao tráfico de drogas, que inicialmente instalaram-se nas periferias das grandes cidades e mais tarde disseminaram-se por todas as regiões do país. A isto soma-se a

concentração e acúmulo de riqueza a uma ínfima parcela da população brasileira, o que, como Telles afirma, “(...) reforça a brutal defasagem entre os princípios igualitários da lei e a realidade das desigualdades e exclusões, e neste caso, falar dos direitos sociais seria falar de sua importância em alterar a ordem do mundo” (TELLES, 1999, pp.3-4). Num país fraturado internamente por suas contradições e discrepâncias, a injustiça social mostra-se em todos os níveis, e como afirmam Ferreira e Souza, “(...) permanecemos na fronteira entre a civilização e a barbárie, os dramas da velha questão social atrofiam a aposta da cidadania ampliada, ou ainda dito de outra forma, são dois Brasis, o legal e o real” (FERREIRA & SOUZA, 2013, p.6).

Neste cenário, o cinema brasileiro do início dos anos 2000 que já não buscava mais sensibilizar uma sociedade atormentada, mas evidenciar o inferno dantesco dos que estão à margem desta mesma sociedade. Com mais de 3,5 milhões de espectadores nas salas brasileiras, *Cidade de Deus* foi a maior bilheteira da Retomada, sendo a terceira longa-metragem de Meirelles até aquele momento, e vencedor, ao todo, de 66 premiações entre festivais nacionais e internacionais.¹² Financiado em grande parte pelos mecanismos de renúncia fiscal e com apoio da então recém-criada Ancine, a agência reguladora do cinema brasileiro, que fora oficializada em 2001, portanto, um ano antes do lançamento do filme, a obra de Meirelles, como observa Oricchio (2003, p.24), quebrou alguns paradigmas e preconceitos do cinema brasileiro de grande público, como a presença, em grande parte, de atores negros, desconhecidos do público em geral e que não faziam parte do *cast* de atores das telenovelas da TV Globo ou das produções do braço cinematográfico da emissora, a Globo Filmes, o principal conglomerado de mídia brasileiro, sendo que, posteriormente, grande parte do elenco de *Cidade de Deus* acabaria contratado pela emissora após o sucesso do filme. Importante ressaltar que a violência não fora enfaticamente retratada pelo cinema brasileiro apenas no pós-Retomada, com diversas obras, cada qual a seu tempo, a retratarem a bestialidade e o caos social ao longo da história cinematográfica brasileira. Porém, a violência como espetáculo teve seu auge ao longo da última década, como se analisará a seguir, com *Cidade de Deus*, considerado por críticos como um marco final de uma fase, a Retomada, e o início de um novo período do cinema brasileiro, marcado pela brutalidade dos filmes que foram sucessos de bilheteira e também, consequentemente, pelo

¹² Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0317248/awards?ref_=tt_awd. Acesso em 20 dez. 2018.

embrutecimento do espectador, menos suscetível ao choque e ao desprazer ao ser exposto a uma violência exacerbada (ORICCHIO, 2003, p.159).

Baseado no livro homônimo escrito por Paulo Lins no final dos anos 1990, *Cidade de Deus*, como destaca Oricchio, “(...) é um lugar abandonado por Deus e pelos homens. Não tem calçamento, não tem escola, não tem água e não tem luz. As pessoas estão entregues a si mesmas e devem sobreviver como podem” (ORICCHIO, 2003,p.156). A história, partindo dos anos 1960, retrata o desenvolvimento da criminalidade e da miséria em uma freguesia localizada na então erma zona oeste do Rio de Janeiro, evidenciando o surgimento das complexas redes de tráfico de drogas que espalhar-se-iam por todos os pontos da cidade nas décadas seguintes. O filme realizado por Meirelles prima pela violência espetacularizada, cruel, que neutraliza e anestesia o espectador sem que este passe a chocar-se com o de mais sórdido é retratado. É um filme também marcado pelas novas diretrizes do entretenimento, absorvidas pelo cinema ao longo das últimas décadas, com aspectos da publicidade, da televisão e também dos videoclipes, da imagem nervosa, em que a profundidade de campo, amplamente utilizada na *Retomada*, dá lugar aos planos fechados, com a câmara a adotar o estilo *run and gun* (OLIVEIRA, V., 2013), e a narrativa a apresentar uma dupla estrutura, entre a linearidade e a fragmentação, numa linguagem visual marcada pela rapidez, entre elipses e flashbacks, com movimentos de câmara que redimensionam um plano, congelando ou acelerando uma cena, sem necessariamente ter uma função narratológica, funcionando mais como uma forma de espetacularizar a imagem, marcas estas do cinema pós-moderno, e que, em alguns casos, “(...) o movimento é mais importante que a própria motivação” (OLIVEIRA, V., 2013, p.47 *apud* JULLIER & MARIE, 2007, p.220). *Cidade de Deus* é emblemático em vários aspectos para o cinema brasileiro contemporâneo, tem claras referências do cinema estadunidense, especificamente *Pulp Fiction* (1994) do realizador Quentin Tarantino, entre outros, dialogou com o grande público, intrigando críticos especializados à época, ao não delimitar as fronteiras do cinema como arte e entretenimento, se estas ainda, de facto, existem. Meirelles afirmou-se no cenário cinematográfico internacional com sua terceira longa-metragem.

No ano seguinte ao sucesso de *Cidade de Deus*, outro filme que retrataria a violência na sua forma mais brutal, reverberou na sociedade. *Carandiru* (2003), do realizador argentino naturalizado brasileiro Hector Babenco, baseado no livro *Estação Carandiru*, de

Drauzio Varella, que relata um dos mais brutais episódios da história brasileira contemporânea, o massacre de 111 presidiários pela Polícia Militar em um presídio da cidade de São Paulo no ano de 1992. Neste exemplo da violência exacerbada e da impunidade, um dos principais responsáveis pela desastrosa ação policial, o coronel Ubiratã Guimarães, seria condenado nove anos depois do massacre a 623 anos de prisão, estando em liberdade durante todo o processo e sem cumprir efetivamente a pena. Elegendo-se deputado no estado de São Paulo com o número de candidatura 111, alusivo ao número de mortos no massacre do presídio, Guimarães acabaria assassinado em 2006.¹³

O cinema brasileiro na última década fora enfático ao evidenciar, entre ficções, adaptações de obras literárias e documentários, episódios da história contemporânea do país marcada pela violência em diversos níveis. *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, o mesmo realizador, anos mais tarde, de *Tropa de Elite* (2007) e sua sequência, seria aclamado pelo documentário sobre o sequestro de um autocarro na cidade do Rio de Janeiro, caso ocorrido no ano 2000 e com grande cobertura dos media no país, em que o assaltante Sandro Nascimento, ao matar uma das reféns após horas de tensão e numa ação desastrosa de um dos policiais, acabaria morto por asfixia pela própria polícia a caminho da detenção. O jovem criminoso era um sobrevivente da ‘chacina da Candelária’, um emblemático caso da crueldade e da violência urbana brasileira, ocorrido sete anos antes, em que jovens e crianças foram executados em frente a uma igreja no centro da cidade do Rio de Janeiro (ORICCHIO, 2003, pp.183-184). A brutalidade das ruas e dos morros cariocas seria posteriormente retratada em dois fenômenos de bilheteira do cinema no Brasil, representativos dessa violência exacerbada que o cinema brasileiro buscou mostrar. *Tropa de Elite* (2007), realizado por José Padilha e baseado no livro *Elite da Tropa*, de Luiz Eduardo Soares e Rodrigo Pimentel, que relata memórias sobre operações do batalhão de operações ‘especiais’ da Polícia Militar do Rio de Janeiro, aborda a criação de um grupo da polícia especializado em combater o tráfico de drogas e os bandos de criminosos que instalaram-se nos morros cariocas, bem como a sistêmica e hierarquizada corrupção desta mesma polícia. Neste filme de Padilha, bem como em *Cidade de Deus*, como observa Schvarzman, “(...) o bandido é bandido, e não um pária social, como no Cinema Novo” (SCHVARZMAN, 2016,

¹³ Disponível em <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/04/06/condenado-a-623-anos-por-massacre-coronel-ubiratan-foi-absolvido-e-assassinado-em-2006.htm>. Acesso em 22 dez. 2018.

p.9). A fúria é o sentimento motriz do filme, e o que não faltam são cenas de brutalidade entre os bons e maus, dicotômica relação reforçada pela obra, ainda que do lado dos bons, há quem se sustente e lucre à custa dos maus. Com quase 2,5 milhões de espectadores nas salas brasileiras, estima-se que mais de 11 milhões tiveram acesso ao filme antes mesmo da estreia nos cinemas do país, entre cópias ilegais de DVD e disponibilização na internet, outro fenómeno que iniciava-se no país.¹⁴ O filme de Padilha venceria, entre outras premiações, o aclamado Festival de Berlim, dez anos após o até então único Urso de Ouro da história do cinema brasileiro, com *Central do Brasil*.

Tropa de Elite 2: o Inimigo Agora é Outro (2010), sequência lançada por Padilha três anos após o primeiro filme, contaria, dessa vez, com amplo investimento e apoio da Globo Filmes, tanto na produção quanto na maciça divulgação, o que não tinha se verificado na obra anterior. Como analisa Schvarzman (2016), a simplória dicotomia entre bons e maus é novamente reforçada no filme, com uma narrativa ainda mais espetacularizada, com a incessante luta travada pelo capitão promovido à tenente-coronel Roberto Nascimento contra um complexo e amplo sistema de corrupção, da falida polícia do estado do Rio de Janeiro à esfera política brasileira. Com cenas de ação hollywoodianas e violência mais contida em comparação ao primeiro filme, *Tropa de Elite 2* alcançou uma marca superior a 11 milhões de espectadores nas salas do país, tornando-se num dos maiores públicos da história do cinema brasileiro (SCHVARZMAN, 2016), superado nas bilheteiras recentemente por duas produções com viés religioso, a adaptação de uma telenovela, *Os Dez Mandamentos* (2016), e a cinebiografia sobre o empresário e líder evangélico Edir Macedo, *Nada a Perder* (2018), porém, nestes casos, como observado anteriormente, sem que a venda na bilheteira correspondesse diretamente ao público presente nas salas, com várias sessões pelos cinemas do país esgotadas, porém com salas esvaziadas, como indicam críticos especializados e relatos da imprensa brasileira a época.^{15 e 16}

A eclosão da violência urbana no Brasil, verificada a partir dos anos 1970 e intensificada nas décadas seguintes, não fora um fenómeno social ocorrido apenas no Rio de

¹⁴ Disponível em: <https://ancine.gov.br/?q=sala-imprensa/noticias/ancine-intensifica-es-contra-pirataria>. Acesso em 10 jan. 2019.

¹⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759482-os-dez-mandamentos-bate-recorde-de-bilheteria-esgotando-salas-vazias.shtml>. Acesso em 15 jan. 2019.

¹⁶ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/sucesso-de-bilheteria-filme-sobre-edir-macedo-tem-salas-vazias-22539322>. Acesso em 15 jan. 2019.

Janeiro, como observa Paulo Ramos, citando a antropóloga Alba Zaluar, com o aumento da criminalidade e do número de mortes violentas crescendo nas áreas metropolitanas das grandes cidades e também pelo interior do país, particularmente nas regiões atravessadas pelas rotas do tráfico de drogas, acentuando o elevado número de vítimas jovens, na sua maioria homens, e, grifo particular, em proporção maior, negros (RAMOS, 2007, p.12 *apud* ZALUAR, 1998, p.249). Precisamente o que se verificou nos filmes citados, entre outras obras, ao longo da última década no cinema brasileiro. Imagens que retratam a violência e a miséria nunca foram tão presentes para os brasileiros, mas as massas urbanas dos grandes centros estão, de certa forma, acostumadas e anestesiadas com o deplorável retrato social do país. Os media, principalmente as emissoras de televisão, como aponta Bentes, reforçam ainda um discurso dramático e de medo contra as classes sociais mais baixas, e consequentemente, mais vulneráveis a todo o tipo de violência, sustentando “(...) estereótipos em que os pobres são mostrados como 'portadores' de riscos e ameaças sociais” (BENTES, 2005, p.82). Neste contexto, aflorou-se nas últimas décadas pelo país um sentimento de ódio social, agravado pela abissal desigualdade, em todos os direitos, das classes mais do que estratificadas na sociedade brasileira, somando-se a endêmica corrupção que dilapida do topo à base as estruturas do país. A tragédia social brasileira perpetua-se e não há ainda quaisquer sinais de alteração desse quadro pelos próximos anos.

III. 2. A ESTÉTICA E A COSMÉTICA DA FOME

A favela é o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica não superada do capitalismo, e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha “reserva”, “preservada” e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, “ameaçando” a cidade (BENTES, 2007, p.249).

Quando, em 1965, Glauber Rocha apresentou em Génova, na Itália, seu icónico manifesto *Estética da fome*, a comunidade cinematográfica internacional passara a observar com mais atenção o cinema feito no Brasil pelos precursores do Cinema Novo, que debatiam-se, entre outras questões, contra o atraso social do país e as várias imposições do autoritarismo militar, que ganhava força à época. Num texto radical, Glauber, um dos grandes expoentes do movimento cinematográfico brasileiro surgido no início dos anos

1960, criticava o discurso sociopolítico diante da miséria brasileira e latino-americana, retratadas na vitimização e num tom conformista a que a parte menos desenvolvida do mundo estava sujeita, buscando confrontar essa representação fatídica com um sentido transformador, furioso, áspero, aos fenômenos ligados à fome e à miséria. Para isso, era necessário quebrar paradigmas representativos, e a forma encontrada por Glauber e contemporâneos do Cinema Novo fora exasperar as consequências da miséria, transportando para o cinema uma carga de violência intolerável e insuportável, produzida tanto pelos homens quanto pela natureza, como no sol causticante do sertão, evidenciando a deformidade da realidade e um transe em todas as dimensões (BENTES, 2007, pp.243-244).

Passadas as décadas e as crises sociopolíticas que alternaram-se no Brasil e em boa parte do mundo, o cinema brasileiro passaria, como observado, pela impulso da Retomada, mas com uma nova percepção cinematográfica sobre a miserável vida de boa parte de seu povo, no que a estudiosa de cinema Ivana Bentes chamou de “cosmética da fome”, para caracterizar obras que retratassem os ‘marginais’ e sua vida precária, observando que “(...) a câmara que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema ‘internacional popular’ ou globalizado (...)” (BENTES, 2007, p.245). Nessa estetização da pobreza e da miséria, a favela surge como um ambiente ambíguo, onde paradoxalmente tanto nasce a brutalidade quanto a criatividade. Enquanto no Cinema Novo buscava-se na miséria um potencial revolucionário para combater a injustiça social, no cinema contemporâneo, primeiramente, tentou-se uma reconciliação com o país para entender seus crônicos problemas internos, e que, posteriormente, numa sociedade desacreditada em suas instituições, virou-se para a representação da violência explícita como forma de retratar a perpetuação do subdesenvolvimento e suas trágicas consequências. Outra característica deste cinema brasileiro contemporâneo e pós-moderno é a ausência do herói tradicional, virtuoso, o protagonista que sacrifica-se em prol de um bem maior. Como observa Marinyze Oliveira (2013, p.53), esse herói pós-moderno é um cidadão comum, que representa as mundanas características de seu meio, como fraqueza, tédio, corrupção e violência. Os problemas particulares, as pequenas questões, os interesses individuais estão sobrepostos

aos grandes desafios sociais, uma narrativa que parte do macro para o microcosmo. O protagonista do cinema brasileiro passa a ser o anti-herói, ou a vítima.

A miséria retratada nos becos sujos e escuros das favelas, as ações dramáticas em ambientes claustrofóbicos como as prisões, mortes violentas e a saturação de imagens impactantes perfazem uma forma de valorização da violência, em que esta apresenta-se como força dominante. Como destaca Ivana Bentes (2007, pp.246-247), a violência no cinema é correspondida por uma forma de acomodação do pensamento, em que não há outra hipótese para o assassino a não ser matar, ao ladrão roubar, ou ao pobre ser miserável, tornando-se consequências tidas como naturais, constatações de um pensamento, um ideário pré-estabelecido. Como observa a autora, nas obras do cinema brasileiro contemporâneo que buscaram retratar de todas as formas a exclusão social e aspectos da vida marginal brasileira, nota-se, em geral, a ausência de uma correlação entre a pobreza e as elites, num país cicatrizado pelas injustiças e desigualdades sociais, em que uma pequena parcela da população, cerca de 5%, concentra o mesmo acúmulo capital que os demais 95% (CURADO, 2013), constatando-se nos últimos três anos um aumento da pobreza no Brasil em todos os indicadores sociais, apresentados em recente relatório do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).¹⁷ Verificou-se, primordialmente, no cinema brasileiro de grande público da última década, como destaca Bentes, “(...) o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si. (...) Nesse novo brutalismo podemos constatar que nenhum desses filmes trabalha com a ideia de cumplicidade ou piedade. São filmes do confronto” (BENTES, 2007, p.249).

III. 3. IMPASSES SOBRE A REPRESENTATIVIDADE DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Um manifesto contra o olhar piedoso aos miseráveis, através do choque e da exasperação gerados pela desgraça, proposto por Glauber Rocha e o Cinema Novo nos anos 1960. Uma tentativa de reconciliação com sua gente e seu país nos anos 1990. A explosão da violência urbana nas grandes metrópoles e a desfaçatez com que as chagas sociais passaram a ser evidenciadas, sem pudores ou filtros, na primeira década dos anos 2000. Talvez assim, de uma forma geral e abrangente, o cinema brasileiro de grande público pudesse ser

¹⁷ Disponível em <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/23298-sintese-de-indicadores-sociais-indicadores-apontam-aumento-da-pobreza-entre-2016-e-2017>. Acesso em 20 jan. 2019.

catalogado internacionalmente, numa tentativa de, sempre com o risco da generalização, definir um padrão ou tendências que um cinema incorpore em determinado período da história. Como anteriormente mencionado, o primeiro *Tropa de Elite* de José Padilha fora o último filme brasileiro a conquistar o Urso de Ouro do festival de Berlim, repetindo o feito de *Central do Brasil*, de Walter Salles, passados dez anos desta que fora a primeira obra brasileira a vencer uma das mais conceituadas premiações do cinema. O filme de Salles fora também a última indicação brasileira a concorrer ao Oscar de melhor filme não-estadunidense, prêmio que o cinema brasileiro não tem em seu palmarés, bem como o Leão de Ouro do festival de Veneza. Já a prestigiada palma dourada de Cannes está marcada na história cinematográfica brasileira com *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, vencedor do festival em 1962. Neste contexto, o ponto a ser observado é se o cinema brasileiro, para ser aceito pela crítica e pelos grandes festivais, necessita seguir um dogma, recaindo sempre à representação dos dramas sociais. Ou, se na origem da concepção das próprias obras cinematográficas nacionais, entre realizadores e produtores, sabedores do crivo crítico a que passarão, e sua consequente aceitação ou não pelos selecionadores do circuito dos aclamados festivais e pelo grande público, condicionam, de alguma forma, sua produção com um viés mais internacionalizado ou padronizado para determinado público. Ou ainda, sintetizando em uma ampla questão, o que se espera do cinema brasileiro? Uma das possíveis respostas a essas questões é feita por Cléber Eduardo, citando crítico e estudioso de cinema Inácio Araújo, ao afirmar, a respeito das necessidades ou quesitos que a cinematografia brasileira, especificamente durante e após a fase da Retomada, buscou responder:

(...) o cinema brasileiro é acometido da necessidade de assumir tarefas, de dar satisfações à sociedade, empenhado em mostrar que sua existência é necessária, socialmente relevante, de preferência com argumentos críticos em relação a alguma faceta dessa mesma sociedade (EDUARDO, 2005, p.54 in CAETANO, 2005).

O autor reforça ainda a problemática sobre o termo 'cinema brasileiro', em que o substantivo 'cinema' é, em inúmeros casos, confundido ou ofuscado pelo adjetivo 'brasileiro', com o significante a ser descartado pela origem deste, como se o cinema, enquanto meio, tratasse somente de uma forma para se justificar e as condições de uma sociedade, dentre elas, estabelecer os parâmetros de sua identidade (EDUARDO, 2005, pp. 54-55 in CAETANO, 2005). Ou seja, o cinema brasileiro resumido a certa obrigatoriedade em

exercer um papel de crítica social, para que possa ser legitimado no cenário internacional. A ressaltar também que o Brasil, enquanto nação representada no cinema internacional passou a ser um território menos desconhecido ao longo do tempo e não tão pitoresco em sua imensa geografia, como observa Amancio (2000, pp.74-75), em que diversas produções realizadas no país desde a primeira metade do século passado fizeram uso de um espaço físico distorcido, exemplificado na imagem de um enorme rio que ligasse a cidade do Rio de Janeiro à floresta amazônica e desaguasse nas cataratas de Foz do Iguaçu. Porém, apesar de uma maior relevância no cenário internacional, o Brasil mantém, desde muito tempo, o estigma e o apelo ao exotismo, reforçado por décadas de representações desfiguradas. *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus eternizou esse estereótipo do exótico, representando um lugar onde, “(...) se é irresponsavelmente feliz, onde se ama e se samba, pouco importando que as pessoas estejam doentes ou morrendo de fome, (...) enquanto a parte séria do mundo, aquela que realmente conta, resolve seus negócios e comanda o andar do bloco” (ORICCHIO, 2003, p.151).

Com um cinema dominado, face à matriz cultural dominante, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América, o cinema brasileiro também enfrenta seus dilemas internos, um dos quais a difícil penetração em salas que, no decorrer das últimas duas décadas, tornaram-se redes *multiplex*, espalhando-se por centros comerciais do país, em que o cinema hollywoodiano ou o cinema nacional dito comercial, especificamente comédias e produções da Globo Filmes, são mais amplamente oferecidas ao público, sendo que um filme que não ofereça um entretenimento imediato encontra dificuldades para sua exibição nas grandes salas, restando um restrito circuito de cinemas, pejorativamente denominados de ‘alternativos’, nas zonas mais desenvolvidas dos principais centros urbanos do país, como a zona sul da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, ou forçados a veicular a divulgação e exibição através de novas plataformas digitais, que na atual década começaram a redefinir as produções e exibições cinematográficas (AUTRAN, 2009). E com uma herança perversa da desigualdade social do país, tem-se observado ao longo das décadas uma elitização do público frequentador de cinema, dado o elevado preço dos ingressos para a maior parte da população brasileira, que, carente de necessidades básicas, é alijado deste espaço cultural, ao qual não tem acesso. O que ocorre é uma falta de diálogo com a população retratada pelo cinema nacional e que sofre com as penosas e precárias condições

de vida de seu país. Como sublinha Ângela Prysthon, “(...) como se houvesse um divórcio irremediável entre o que está sendo apresentado e representado na tela, os responsáveis pelo filme e o público que o vê. É a elite fazendo filmes para a elite ver (...)” (PRYSTHON, 2004, p.7). E, nesse contexto, o próprio cinema brasileiro, por diversas vezes, reproduz seus clichês particulares, como observa Bentes (2007, p.253), ao retratar o negro irremediavelmente ligado à pobreza, ao crime e sua trágica espiral de violência.

O cinema brasileiro cresceu de forma exponencial ao longo das últimas décadas, conquistando maior visibilidade internacional devido a sua inegável evolução técnica em vários aspectos, aumentando, conseqüentemente, suas qualidades cinematográficas. A violência urbana, as tensões e choques de classes numa sociedade profundamente dividida e hierarquizada, as crises econômicas e a exclusão social, temas que parecem não se esgotar na representação cinematográfica brasileira. Porém, a recente produção cinematográfica local, na atual década, tem-se destacado por uma maior pluralidade nessa representação social do país. Não que em períodos anteriormente analisados houvesse uma única forma cinematográfica representativa, mas sim uma predominância de determinado estilo, entre as longas-metragens do cinema de grande público. A função simbólico-política desempenhada pelo cinema brasileiro está mais diversificada, fruto de uma fragmentação social comparável ao início dos anos 1990, em virtude, entre outras circunstâncias, de uma nova crise político-econômica que abala o país nos últimos anos, o que força a exercícios de observação sob novos pontos de vista, mas, tendo atualmente, uma base cinematográfica muito mais sólida do que o desolador cenário que se apresentava para o setor cinematográfico brasileiro no início dos anos 1990. Essa diversificação e reflexão sobre o coletivo fez-se presente em dois recentes filmes que reverberaram e dialogaram com o grande público brasileiro, com repercussão internacional e que serão analisados a seguir: *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Ana Muylaert, e *Aquarius* (2016), do realizador Kleber Mendonça Filho.

IV. OUTRAS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÃO PARA UM CINEMA MULTIFACETADO

IV. 1. UM CINEMA BRASILEIRO ALÉM DO SIGNO DA VIOLÊNCIA

Ao longo da trajetória cinematográfica brasileira, várias obras foram produzidas sem necessariamente estarem ligadas a um ou outro movimento, corrente, momento histórico pelo qual o cinema passava, como exemplo, vários filmes realizados entre o fim dos anos 1960 e a década seguinte, entre muitas curtas e poucas longas-metragens, período do cinema marginal paulistano, ligados à Boca do Lixo, localidade no centro da cidade de São Paulo que tornou-se um icônico reduto do cinema independente brasileiro, com pequenas produtoras que foram responsáveis pelo lançamento de diversas obras no período, numa tentativa de ruptura com o Cinema Novo e tendo como referência os ideais da contracultura, ideários que buscavam questionar os padrões sociais, as instituições, os valores tidos como tradicionais, conceitos bastante difundidos no período e uma fase de consequente diversidade da produção cinematográfica brasileira, ainda que com circulação restrita das obras, mais difundidas nos polos cinematográficos da época, basicamente São Paulo e o Rio de Janeiro, entre alguns cineclubes de outras regiões mais desenvolvidas do país. Igualmente, ao longo da Retomada e na década pós-movimento dos anos 1990, obras de diferentes estilos foram produzidas, porém, sem grande alcance e, consequentemente, sem chegar ao grande público. Como verificado anteriormente, a violência explícita e um “naturalismo cruel”, termo utilizado por Fernão Ramos (2004, p.14) para descrever o cinema brasileiro da última década, fora a forma mais enfática para retratar um país onde a violência urbana eclodira, tanto nos grandes centros quanto no interior, evidenciando as deformações sociais e o estado de calamidade em que o país encontrava-se, e ainda encontra-se. Sobre o assunto, o professor e crítico de cinema Ismail Xavier afirma que, “(...) no Brasil, vivemos com essa tensão peculiar entre a crítica da imagem e o reconhecimento de seu papel central no inventário permanente e necessário da experiência nacional desde a década de 1960” (XAVIER, 2003, p.40).

É importante ressaltar o avanço social verificado no Brasil ao longo da última década, com a implementação de políticas sociais no combate à miséria e a pobreza extrema, no acesso à educação, principalmente ao ensino superior, e na elevação dos ganhos salariais das camadas mais baixas da população brasileira, num cenário em que a economia brasileira e internacional crescia ano após ano. Com o colapso do mercado financeiro dos EUA em

2008 e uma recessão pela Europa nos anos seguintes, o Brasil ver-se-ia afetado tardiamente pela crise internacional. Ao longo desta década, enquanto a parte do planeta que controla as finanças do mundo recuperava-se, o Brasil seguia em direção contrária, mergulhando em profunda recessão econômica e retrocedendo em quase todas as áreas sobre as quais obtivera avanço nos anos anteriores. A este cenário somou-se um novo quadro de instabilidade política no país, com a destituição da então presidente da república, Dilma Rousseff em 2016, num controverso e conturbado processo de afastamento, o *impeachment*, palavra da língua inglesa mais do que incorporada ao vocabulário dos brasileiros ao longo das últimas décadas. A esta nova crise político-econômica, com imediato impacto social, inicialmente no aumento do desemprego, somou-se uma grave crise moral com os desdobramentos de operações judiciais e policiais sobre grandes estruturas corruptas que alastraram-se pelas instituições públicas, expondo as chagas de uma sociedade que perpetua o caos social.

Por tanto, numa década de profundas transformações no cenário brasileiro, entre poucos avanços e muitos retrocessos, o cinema buscava várias formas de representação, não apenas da infundável tragédia social brasileira, como também de aspectos culturais do país, discussões sobre o papel da mulher numa sociedade ainda retrógrada quanto à igualdade de direitos, a questão do preconceito pela cor da pele e orientação sexual. Num cinema já cimentado pelas diretrizes orçamentárias das leis de renúncia fiscal, com o papel mais atuante, e determinante, na produção cinematográfica do conglomerado mediático formado pelo Grupo Globo, com a Globo Filmes, e com os recentes investimentos que as plataformas digitais como a Netflix representam ao setor, verifica-se ao longo da década uma diversidade na imensa produção cinematográfica brasileira, que em 2017 teve seu recorde histórico de produções nacionais, com 158 lançamentos.¹⁸ Neste novo cenário, em que os dramas coletivos são substituídos pela experiência individual, fragmentada e descentralizada, surgiram também outros nomes entre realizadores de longas-metragens, bem como uma maior produção além do tradicional eixo cultural do país, Rio de Janeiro e São Paulo, destacando-se produções da capital federal, Brasília, da região nordeste, nomeadamente o estado de Pernambuco e também no sul do país. O aumento no número

¹⁸ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-fecha-2017-com-recorde-de-lancamentos-de-filmes-nacionais>. Acesso em 20 jan. 2019.

de mulheres na realização de longas-metragens brasileiros também cresceu consideravelmente nos últimos anos, num universo onde a predominância ainda é masculina.¹⁹ Neste cenário e contexto, duas obras recentes do cinema brasileiro destacaram-se por vários aspectos, entre os quais a singularidade nas críticas que cada qual potencializou e a reverberação junto ao grande público, além de aclamados pela crítica internacional.

IV. 2. *QUE HORAS ELA VOLTA?*

A obra da realizadora Ana Muylaert, lançada em 2015, até então o quarto trabalho em longa-metragem da cineasta, fora aclamado pela crítica e público, vencedor, entre várias distinções, do prémio Panorama do Festival de Berlim. Com mais de 500 mil espectadores nas salas brasileiras, o filme representou um fenómeno em termos de bilheteira recente para o género, pois como observa Schvarzman, outras obras ao longo da década que abordaram a temática da segregação social contemporânea do país, com destaque para *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, não levaram mais que 100 mil espectadores aos cinemas brasileiros (SCHVARZMAN, 2016, pp.9-10). A pesquisadora Laura Rossi ressalta ainda que o filme representou o primeiro sucesso cinematográfico brasileiro em meio à revolução digital dos *smartphones* e das redes sociais verificada no Brasil nesta década, em que a reverberação e o impacto da obra fora além das premiações e aclamação de críticos, com grande volume de comentários, resenhas e discussões no espaço virtual e nas redes sociais sobre a representatividade singular do filme a respeito da exclusão social e das barreiras existentes entre as classes no país (ROSSI, 2016, p.6). Em *Que Horas Ela Volta?* a força motriz é luta de classes à brasileira, o embate entre Jéssica, nordestina, filha da empregada doméstica Val, contra Bárbara, matriarca da nobre família da elite paulistana, tendo como pano de fundo as relações ainda feudais que se dão entre as elites e as classes mais baixas da sociedade brasileira. No enredo do filme, como observa Schvarzman (2016), simples, na caracterização maniqueísta das personagens, Val, interpretada com destaque por Regina Casé, vive em função da abastada família de São Paulo para a qual trabalha há anos, como empregada doméstica e ama, participando ativamente na criação de Fabinho,

¹⁹ Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticia/asset_publisher/content/cresce-percentual-de-diretoras-no-cinema-brasileiro/10883. Acesso em 20 jan. 2019.

filho único do casal Carlos e Bárbara. Nordestina, natural do interior do estado de Pernambuco, caracterizando a grande força de trabalho da região nordeste do país que migrou forçosamente ao longo do século passado para São Paulo e demais estados das regiões sudeste e sul do Brasil à procura de trabalho, refugiados da seca, da miséria e abandonados à própria sorte nas grandes metrópoles. Val abandonara a filha ainda criança, a família e suas raízes para buscar sustentar os seus em terras distantes. Sem contato com a filha, já adolescente, a quem não vê há dez anos, dá-se por satisfeita por enviar dinheiro para o sustento desta, aos cuidados de familiares na terra natal, enquanto segue sua rotina de empregada doméstica e que, por várias vezes, assume o papel de mãe e cúmplice das angústias de Fabinho, que não vê na mãe Bárbara o mesmo afeto dado por Val. A empregada é tratada como um membro subalterno da família pelos anos de devoção e confiança que desenvolvera com os patrões, mas confinada a um minúsculo quarto, sem usufruir dos confortos da espaçosa casa. Este, por si só, é um aspecto muito curioso da realidade social brasileira e mostra como são as relações entre os patrões e donos dos imóveis e empregadas domésticas, na sua maioria mulheres, em grande parte negras, com baixa ou nenhuma escolaridade, nos lares brasileiros das grandes cidades, com uma particular arquitetura dos apartamentos e casas que segregam e confinam a um minúsculo espaço os serviçais, e que, em hipótese alguma utilizam o mesmo elevador ou entrada que os que lhes pagam, necessitando usar exclusivamente os elevadores ou entradas de ‘serviço’, jamais os ‘sociais’. A deformidade social brasileira apresenta-se em sua estrutura mais simples, mais visível, sem pudores ou traumas, de forma natural.

O universo de Val transforma-se com a notícia de que sua filha fará o mesmo caminho que o seu, décadas atrás, mas com diferentes propósitos: ao contrário da subalternidade do emprego da mãe, Jéssica irá prestar provas para ingressar numa concorrida faculdade de arquitetura e urbanismo da metrópole. Esta é uma das principais reflexões presentes no filme e que exemplificam as mudanças sociais ocorridas no Brasil na passada década, com o maior acesso à educação por parte dos jovens e o maciço ingresso de estudantes ao ensino superior, algo até então relegado a uma pequena parcela da população com maior poder aquisitivo. Nos últimos anos, várias famílias brasileiras viram pela primeira vez em gerações um filho com diploma acadêmico. A educação pública brasileira, como observa Marinyze Oliveira (2013) fora sistematicamente precarizada e

abandonada ao longo da segunda metade do último século, tornando-se num eficiente mecanismo de subalternização da crescente massa populacional que multiplica a miséria pelas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros. Abrigando a camada mais pobre e vulnerável da população nas últimas décadas, as escolas públicas pelo país, salvo raríssimas exceções, transformaram-se no retrato mais fiel da decadência e do descaso governamental brasileiro. Sem uma formação minimamente adequada, os jovens, em grande parte negros, moradores da periferia das grandes cidades, acabam aliçados do mundo das oportunidades e do crescimento social, relegados a precários empregos e com baixa remuneração, perpetuando, geração após geração, o legado da miséria e aprofundando a tragédia social brasileira (OLIVEIRA, M., 2013, pp.127-128).

Neste contexto, Jéssica representa o jovem brasileiro das classes mais baixas que, através da educação e da evolução social verificadas na última década, busca uma ascensão social com a especialização e o título acadêmico, infringindo as leis ‘naturais’ da estratificação social brasileira. Rossi (2016, p.3) compara as personagens nucleares de *Que Horas Ela Volta?* à Dora e Josué, de *Central do Brasil*, destacando a figura materna e o conflito de gerações entre pais e filhos, bem como Jéssica, representando a geração seguinte à de Jousé, transformada pela educação, além, também, de serem obras icônicas que, cada qual a seu tempo, retrataram de forma sublime a desigualdade, levantando importantes pontos de reflexões sociopolíticas à respeito da exclusão social, tornando-se filmes de importante cunho social para o país. A estudiosa de cinema também observa que, para além de aspectos narrativos similares, outro elo entre o filme de Muylaert e Salles está na representação das personagens centrais das respectivas obras, com as escolhas por atrizes conhecidas do grande público através da televisão, tanto Fernanda Montenegro, uma das grandes referências da dramaturgia brasileira, quanto Regina Casé, popular apresentadora televisiva e também com destacados trabalhos no cinema, especificamente em *Eu, Tu, Eles* (2000), de Andrucha Waddington, aspecto que, observado pela autora, amplificou a audiência dos filmes (ROSSI, 2016, pp.3-5). Jéssica causa tensão e desequilíbrio na frágil harmonia entre a empregada da casa e sua empregadora, ao não aceitar a “ordem natural das coisas”, simbolizada na fala de Val para a filha, repreendendo-a em várias situações. Ao não aceitar a submissão da mãe e confrontar os privilégios dos mais abastados, Jéssica exemplifica o choque de classes e também as indiscretas barreiras sociais fixadas na

sociedade brasileira, representando uma jovem geração ainda oprimida, porém, mais educada e politizada, e que não aceita a estratificação social tal como se apresenta. Observado em outro contexto social do lançamento de *Central do Brasil*, com quase duas décadas de intervalo, o filme de Muylaert apresenta, num aspecto geral, a classe mais baixa da sociedade brasileira beneficiada pelas mudanças sociais ocorridas no país ao longo da década anterior, e denuncia de forma singular os abusos de direitos, o assédio moral e psicológico das classes dominantes, contradizendo o discurso padrão de uma superficial harmonia entre ricos e pobres no país (ROSSI, 2016). A redenção de Val ocorre através do sucesso da filha, que avançara na seleção para entrada da prestigiada faculdade, um feito e tanto para uma nordestina filha de uma empregada doméstica, na mensagem subliminar que Bárbara, a empregadora e mãe de Fabinho, transmite, ao ver que seu filho não obtivera os mesmos resultados em teste semelhante. Numa das mais emblemáticas cenas do filme, Val comemora o sucesso da filha ao adentrar na piscina da casa, um espaço que serve como marco, separando-a do mundo das elites. Sem a presença de Fabinho, que fará um intercâmbio na Austrália, e o principal elo da empregada com a casa e a família, Val demite-se e busca recomeçar a vida com a filha, que pretende estabelecer-se na cidade grande e resgatar o filho que ficara para trás, não repetindo o mesmo erro de sua mãe.

Como destaca Rossi (2016), assim como em *Central do Brasil*, o final de *Que Horas Ela Volta?* é otimista quanto ao futuro, num tom romantizado e edificante, na redenção da classe oprimida e no triunfo dos excluídos através da educação, do esforço e da perseverança. Mas, enquanto na obra de Walter Salles o fim de uma traumática década de 1990 e uma tímida recuperação económica representava uma espécie de recomeço para a sociedade brasileira, os últimos anos, após importantes avanços sociais verificados anteriormente, têm sido de intensas convulsões sociais pelo país, sem perspectivas otimistas ou esperançosas para o futuro próximo, no crepúsculo da segunda década do século XXI. A sociedade brasileira contemporânea encontra-se em cisão, fragmentada e profundamente polarizada, face aos novos rumos políticos e económicos do país. E neste complexo cenário, um filme brasileiro contemporâneo catalisou parte deste sentimento de polarização social, e que será analisado a seguir.

IV. 3. AQUARIUS

No ano seguinte ao sucesso de *Que Horas Ela Volta?*, em meio às tensões políticas por conta do controverso afastamento da então presidente da república brasileira, Dilma Rousseff, e ao agravamento da crise socioeconômica no país, *Aquarius* (2016), do realizador Kleber Mendonça Filho, provocaria intensas reações no cenário cinematográfico brasileiro. O realizador, nordestino, natural do Recife, ganhara destaque no cenário nacional anos antes, na realização de sua primeira longa-metragem, *O Som ao Redor* (2012), ao retratar, sob outros aspectos, as tensões sociais da classe média brasileira e a questão da violência urbana em sua cidade natal, e que retratam a vida cotidiana atual no país, principalmente nas grandes cidades. Como sublinha Teixeira Neto (2018), Mendonça Filho é um dos expoentes de uma recente descentralização do eixo cinematográfico brasileiro verificado ao longo desta década, com diversas produções de outras regiões para além do Rio de Janeiro e São Paulo a ganharem destaque, e neste contexto, o cinema produzido no estado de Pernambuco tem reverberado nacionalmente nos últimos anos, com destaque também para *Boi Neon* (2015), do realizador Gabriel Mascaro, entre outras obras também de diferentes regiões do país. Como observa o estudioso de cinema brasileiro Wanderley Teixeira Neto, citando a teórica Ângela Prysthon, o cinema pernambucano tem-se destacado com uma geração de realizadores influenciados pelo universo acadêmico e com grande ativismo social, ao abordarem, entre diferentes narrativas e estéticas, as tensões urbanas atuais, com destaque para a voraz especulação imobiliária que redefine e segrega ainda mais os espaços nas grandes cidades, e também os conflitos de gerações e tradições (TEIXEIRA NETO, 2018, p.424 *apud* PRYSTHON, 2017).

Aquarius, a segunda longa-metragem de Mendonça Filho, filme também coproduzido por Walter Salles e contando com participação de produtoras brasileiras e francesas, além da Globo Filmes, ao contrário da produção quase independente de *O Som ao Redor*, tivera sua primeira componente polêmica no lançamento, durante o Festival de Cannes em 2016, com o protesto do realizador e parte do elenco, tendo como protagonista a atriz Sônia Braga, contra o polêmico afastamento da então presidente da república Dilma Rousseff e a consequente ascensão ao poder do vice-presidente Michel Temer, fortemente impopular e contestado, num movimento político denunciado como golpe de estado, tradução da expressão francesa *coup d'état*. Num tenso período da vida política brasileira, tensão que

prolongar-se-ia pelos anos seguintes, o filme de Mendonça Filho fora fortemente contestado por parte dos media no país, inclusive incentivando seu boicote por parte do público, acentuando a crescente polarização política da sociedade brasileira.²⁰ Note-se também uma recente estratégia verificada em produções brasileiras, em que filmes são primeiramente lançados em renomados festivais internacionais, para, após certa repercussão, chegarem às salas do país. Com mais de 350 mil espectadores nos cinemas brasileiros, *Aquarius* fora bem recebido pela crítica, e, além de concorrente, não ganhador, da Palma de Ouro de Cannes, fora o vencedor, entre outras distinções, do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, a principal premiação da cinematografia nacional. Mesmo com a aclamação de melhor filme brasileiro do ano, a longa-metragem de Mendonça Filho não fora selecionado pelo Ministério da Cultura do país para concorrer ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro do ano seguinte, aumentando as controvérsias e polémicas quanto à repercussão sociopolítica que o filme obtivera (FARINA & FAVERO, 2018).

No enredo simples e ao mesmo tempo marcante, com traços do cinema documental, como nas imagens iniciais do filme, em que fotografias em preto e branco dão conta das transformações do espaço urbano da cidade do Recife, com a verticalização principalmente das áreas à beira-mar, e também com marcas da chanchada, do cinema marginal e, em alguns aspectos, do Cinema Novo, com uma narrativa apresentada em curtas divisões temporais, uma estética simplista da imagem e claras referências ao cinema dos anos 1960 e 1970, com tons de cores e transições suaves, movimentos de *zoom in* e *zoom out* da câmara a dar o enfoque nos dispositivos e situações que o realizador pretenda evidenciar. Clara, personagem interpretada por Sônia Braga, uma das mais representativas atrizes brasileiras no cenário internacional, é uma jornalista e crítica musical, estabelecida financeiramente, viúva e mãe de três filhos já adultos, retratada no início do filme como uma sobrevivente a um cancro de mama. Moradora há décadas do edifício Aquarius, nome fictício de um pequeno edifício à beira-mar, localizado numa das áreas mais valorizadas pelo mercado imobiliário da cidade do Recife, e onde passara a maior parte da vida com sua família, e depois solitária, contando apenas com a companhia da empregada, entre esporádicas visitas de amigos e familiares. Clara se vê às voltas com a pressão de um grupo imobiliário para

²⁰ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/assim-que-aquarius-estrear-no-brasil-o-dever-das-pessoas-de-bem-e-boicota-lo-que-os-esquerdistas-garantam-a-bilheteria/>. Acesso em 28 jan. 2019.

vender seu apartamento, cuja intenção é a construção de mais um arranha-céu na valorizada região. As pressões fazem-se de todos os lados, entre ameaças e estratégias escusas dos responsáveis pela construtora que planeja o imediato esvaziamento do edifício para o início das obras. Um retrato contemporâneo não apenas das grandes cidades brasileiras, mas de metrópoles por todo o mundo, onde as especulações imobiliárias aceleram um processo de gentrificação, empurrando os habitantes que não podem pagar um alto valor por um metro quadrado para cada vez mais longe dos centros urbanos, inchando as periferias e regiões mais afastadas dos grandes centros, aumentando conseqüentemente os problemas e as convulsões sociais, frutos da desorganização urbana, e paralelamente, criando zonas de exclusão social em determinadas áreas.

A personagem de Clara representa também a resistência à “modernidade líquida”, no conceito de Bauman (1999) mencionado anteriormente, à acelerada e efêmera vida contemporânea nas grandes cidades, marcadas pelo consumismo e o individualismo. Recusando peremptoriamente as sucessivas ofertas para vender o apartamento ao consórcio imobiliário e resistindo aos apelos dos filhos, Clara reforça, “(...) a relação entre passado e presente, ou as camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea em nossa modernização incompleta” (TEIXEIRA NETO, 2018, pp.419-420 *apud* CAETANO, 2013). Simbolizando a estratificação e segregação social do espaço urbano brasileiro, a cena em que a personagem de Sônia Braga passeia a praia com o sobrinho e a namorada deste, e explica para a jovem moradora do Rio de Janeiro como é simbolicamente dividido o espaço que delimita a área nobre e valorizada da zona pobre e marginalizada da cidade, ao dizer que o esgoto lançado nas areias da praia serve como marco fronteiro entre os espaços urbanos. Diego Bonfim, neto do dono da empresa imobiliária e representante das elites dominantes, as oligarquias familiares que perpetuam seus privilégios sobre os demais, exemplifica a estratificada sociedade brasileira que, geração após geração, concentra capital e centraliza o poder, tanto financeiro quanto político. Nota-se também a quase absoluta predominância por famílias brancas no topo da pirâmide social brasileira, e o racismo, que se diz latente no país, mostra-se sem grandes pudores perante situações de tensão, como na fala de Diego para Clara ao correlacionar a origem humilde e trabalhadora desta a “uma família de pele mais morena”. O discurso anterior de Clara ao jovem empreiteiro é, grifo particular, a mais contundente crítica social que o cinema brasileiro exibiu ao longo da

década, ao repreendê-lo afirmando que a falta de educação, de caráter, de formação humana e de princípios não pode ser associada somente aos mais pobres, mas também aos mais abastados, que, pelo capital e o status social que este oferece, corrompem e são corrompidos, com pouco ou nenhum escrúpulo sobre as consequências de seus atos. Já na parte final do filme, com a ira de Clara ao atirar contra a mesa dos donos da imobiliária pedaços de madeira infestados de cupim, após descobrir mais uma armadilha destes para força-la a deixar o local, faz com que o filme termine num êxtase colérico, e, de certa forma, refletindo os ânimos da sociedade brasileira contemporânea, agastada com os avultosos casos de corrupção, as crises político-econômicas e as injustiças sociais.

IV. 4. UM PAÍS EM CRISE, OUTRA VEZ

(...) a política hoje está perdendo seu apelo para uma grande parcela da população e apenas grupos políticos radicais de extrema esquerda e direita permanecem engajados. Com isso, as novas tendências sociais no Brasil parecem estar caminhando para um apartheid político onde os grupos são tão radicalmente opostos que o diálogo não é mais possível (ROSSI, 2016, p.6).

A tardia redemocratização de vários países da América Latina entre fins dos anos 1970 e meados da década de 1980 contribuiu para um retardo do desenvolvimento social daquela região, enquanto na parte mais desenvolvida do mundo acumulava-se riqueza e elevavam-se os indicadores sociais. Com furiosos ideais neoliberais em voga no início dos anos 1990, muitas repúblicas latino-americanas posteriormente afundaram-se em dívidas externas e profundas recessões, vide o exemplo brasileiro, citado no início do trabalho. Como observam Lúcia Nagib *et al.*, “(...) a curva utópica logo iria despencar com a percepção de que o neoliberalismo era incapaz de combater e mesmo aprofundava problemas estruturais do país, como a favelização, o tráfico de drogas e a corrupção (...)” (NAGIB *et al.*, 2018, p.307). Com importantes reformas no setor financeiro e estabilização política, também contribuindo um favorável cenário internacional, o Brasil adentrara ao novo século como potência emergente, celebrando o sexto lugar no ranking das nações mais ricas do planeta, avançando em importantes questões sociais internas, como a diminuição da miséria e do desemprego, o controle da inflação, aumentando os rendimentos e o poder aquisitivo das classes mais baixas, a elevação dos níveis educacionais e a diminuição do número de

analfabetos do país, importantes conquistas sociais para a grande parte da população brasileira que sobrevive com um irrisório ordenado mínimo (ABDALA, 2012). Mas essa vertiginosa ascensão do país transformar-se-ia numa acentuada queda na década seguinte, com forte retração da economia, recuo de grande parte dos avanços sociais conquistados na década anterior, encarecimento dos custos de vida, aumento do desemprego, da miséria e dos números da violência que, há muito, fugiu do controle das autoridades de segurança pública. Somado a esse caos social, as crises moral, política, e institucional que o país atravessa, com montantes incalculáveis desviados dos cofres públicos ao longo de anos e décadas, centenas de denúncias de corrupção nas mais diferentes organizações e instituições, a prisão de diversos líderes políticos e empresariais, facto quase inédito na história brasileira, com diversos casos de abuso de poder e influência tanto por parte dos criminosos quanto pelos que os julgam. E neste cenário de convulsão social, a sociedade brasileira, ainda mais esfacelada que na penosa década de 1990, vê-se diante de um governo com ‘novos’ e radicais ideais neoliberais, arbitrariedades nas mais variadas formas e controversos ideais acerca dos problemas sociais do país. Anestesiado pelas sucessivas crises econômicas e escândalos políticos, desacreditado nas instituições públicas e privadas, o fragmentado e polarizado cidadão brasileiro do final da segunda década do século XXI tenta encontrar algum norte em meio a uma realidade difusa, e parece mais uma vez condenado a acreditar no Brasil como o eterno país do futuro.

IV. 5. OS DESAFIOS, OS CENÁRIOS E AS PERSPECTIVAS SOBRE O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Ao longo das últimas três décadas verificou-se uma intensa produção cinematográfica na América Latina, entre outras partes do mundo, com o desenvolvimento do setor notabilizando-se no Brasil, na Argentina, no Chile, em Cuba e no México, cada qual com suas peculiaridades e desafios regionais para fomentar a atividade, tanto a níveis de produção quanto distribuição. Nagib *et al.* (2018, p.316) verificam que ao longo da década atual, os cinemas dos países latino-americanos citados, entre outros, transcenderam a fase dos ciclos que marcaram determinado período, tornando-se importantes centros da atividade cinematográfica no cenário internacional. Fez-se e discutiu-se mais cinema, importantes questões quanto à produção e distribuição foram levantadas, nomeadamente no Brasil, com

a criação de mecanismos para o fomento da atividade cinematográfica. O que não quer dizer que o mercado dominante, a indústria cinematográfica de Hollywood, tenha diminuído sua influência sobre os mercados dominados. Como ressalta Autran (2009), a ação dominante da indústria cinematográfica estadunidense verificou-se ao longo das décadas desde mercados com maior índice de consumo do produto audiovisual nacional, como o México, até países com uma longa e estabelecida indústria cinematográfica e com políticas de proteção cultural, como a França. Esse domínio do cinema comercial globalizado, com o modelo dramatúrgico dogmático de Hollywood dá-se, entre vários fatores, aos grandes conglomerados controladores e detentores da produção e distribuição, que garantem a maior fatia das receitas de bilheteiras ao redor do mundo, repetindo ‘fórmulas de sucesso’ e mantendo o domínio hegemónico sobre o setor (AUTRAN, 2009, p.127 *apud* COUTO, 2003, p.33 & GATTI, 1999, p.47). O cenário brasileiro atual não é diferente do resto do mundo, mas, se em décadas anteriores o cinema brasileiro estava relegado ao circuito de filmes ‘B’, com pouca circulação, apenas entre os principais centros culturais do país, salvo um ou outro esporádico sucesso de público, a produção e o consumo do produto nacional cresceu exponencialmente ano após ano desde a década de 1990, na já analisada fase da Retomada do cinema brasileiro. Um cinema que, em casos analisados anteriormente, dialogou e dialoga com uma sociedade que não se cansa em lidar com crises recorrentes, não mais numa tentativa de buscar uma identidade nacional, como no Cinema Novo, ou numa reconciliação com os traumas da nação, como fora na Retomada, nem mais na explicitação da violência, como observado nos anos pós-Retomada. É um cinema hoje mais maduro, mas que ainda encontra-se em constantes discussões sobre autonomia e autenticidade, e vê-se desafiado a repensar diferentes formas estético-narrativas para além da inesgotável temática dos crónicos problemas sociais do país, a mencionada tragédia social brasileira. E mesmo na representação da crónica e, ao que tudo indica, longa situação da desigualdade e das injustiças sociais, novas possibilidades são postas à prova, numa sociedade que não tem mais olhar para o coletivo, e transformada pela revolução digital, que também tem alterado o setor cinematográfico pelo país e mundo afora, além da crescente internacionalização das produções cinematográficas verificadas nas últimas décadas, redefinindo, em parte, as produções nacionais.

Para além das coproduções internacionais, como observam Rossini *et al.* (2016), outros aspectos verificados ao longo da cinematografia brasileira contemporânea foram as coproduções televisivas, em que a Globo Filmes, a *major* do setor cinematográfico brasileiro, passou a ter um papel fundamental, especialmente na distribuição e divulgação. Como nos dois exemplos citados anteriormente, *Que Horas Ela Volta?* e *Aquarius* foram coproduzidas pela empresa ligada à TV Globo, sem, contudo, serem obras ditas comerciais ou meramente de entretenimento, como grande parte das produções ‘originais’ da empresa. Outro fenómeno recente observado na cinematografia brasileira são os filmes de relativo baixo orçamento, independentes, com destaque para o crescente número de documentários lançados nos últimos anos, que, com o barateamento de equipamentos e processos, verificados ao longo da década, e novas formas de produção e distribuição, tornam-se obras mais visíveis ao grande público, principalmente com as crescentes plataformas digitais de *streaming*, popularizadas como a Netflix. E como exemplo de produção independente que chegara ao grande público, o filme anteriormente citado *O Som ao Redor* (2012), a primeira longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, que já contava com mais de 20 anos no setor cinematográfico regional. Estas novas possibilidades ajudaram na descentralização do eixo cinematográfico brasileiro, ocasionando o surgimento de novos nomes, que ganharam projeção nacional nos últimos anos. Novas possibilidades cinematográficas que são importantes em um momento de tensão política, em que se verificam retrocessos na área cultural do país, com cortes orçamentários e o rebaixamento de status do Ministério da Cultura brasileiro, exatamente como verificado no início do desastroso governo Collor.²¹ Como destacam Lúcia Nagib *et al.*:

À medida que o século XXI avança, torna-se oportuna a revisão desses conceitos, figuras e diagnósticos, tendo em vista o modo como o cinema, sobre o pano de fundo contraditório do neoliberalismo, vai esculpindo novas representações das viradas políticas e econômicas, das correntes migratórias, das convulsões da vida urbana, do esfacelamento das identidades, da violência e das frentes de resistência (NAGIB *et al.*, 2018, p.307).

Torna-se necessário repensar sobre novos modelos de apoio e proteção da atividade cinematográfica brasileira, para além dos modelos estatais de incentivo fiscal, suscetíveis a

²¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/afonso-borges/post/e-assim-em-janeiro-de-2019-foi-extinto-o-ministerio-da-cultura.html>. Acesso em 10 jan. 2019.

mudanças no atual governo que, repetindo os dogmas neoliberais de um passado recente, tende a desestruturar, entre outros, o setor cultural do país. Como defende Migliorin (2011), é necessário pensar num cinema pós-industrial, em que a indústria de Hollywood não seja o principal parâmetro da produção nacional, retirando o rótulo de 'alternativo', que muitas vezes é associado pejorativamente aos filmes produzidos no país sem algum ator do *star system* local, no caso, das telenovelas da TV Globo. É necessário potencializar uma produção cinematográfica que soube reinventar-se ao longo dos anos, entre erros e acertos, que atravessou difíceis períodos e que estabeleceu-se nas últimas décadas. Num delicado momento da história contemporânea, em que o Brasil e outros países assistem a uma nova onda conservadora ligada a ideais políticos de extrema-direita, o cinema passa a ser um importante *medium* de reflexão em sociedades marcadas pela polarização, ajudando a propor diferentes questionamentos e perspectivas sobre as recentes transformações sociopolíticas que estão a reconfigurar nossa realidade.

CONCLUSÃO

Ao longo das últimas décadas o cinema brasileiro evoluiu sob diversos aspectos. Enquanto representação artística, mostrou-se mais plural, diverso e aos poucos descentralizando sua produção para além das produtoras cariocas e paulistas. Recife, na região nordeste, e Brasília, no coração do país, entre outros centros, têm-se destacado e mostrado representatividade tanto em festivais como nas salas de cinema do país e no cenário internacional, ainda que em menor número se comparado às produções do eixo cultural Rio-São Paulo. Do ponto de vista estrutural, tanto o processo de produção quanto de distribuição do cinema brasileiro evoluíram de forma exponencial ao longo da década de 1990, com o impulso dos mecanismos de incentivo fiscal, da criação de uma eficaz agência reguladora e de investimentos que se verificaram no setor, alavancado com a fase da Retomada, que trouxe luz a um cinema que vivia dias sombrios. Evidentemente, erros e disparidades foram verificados ao longo dos anos, principalmente numa fase inicial em que as produções dependiam quase que exclusivamente dos incentivos fiscais por parte das empresas patrocinadoras da cultura no país, sem preocuparem-se com o passo seguinte a essa consolidação do cinema, em criar um ambiente que fosse autossustentável, principalmente pelas receitas das bilheteiras. Entre o fim dos anos 1990 e a década em que nos encontramos, verificou-se um contínuo e crescente desenvolvimento do cinema brasileiro, que reverberou na sociedade, como nos casos analisados, e reconquistou também uma notoriedade internacional que outrora havia tido com o Cinema Novo. Entre curtas e longas-metragens, além de documentários, as múltiplas realidades e contrastes de um desigual país foram e são exibidas, estabelecendo um forte e importante diálogo com a sociedade contemporânea. As recentes obras analisadas dos realizadores Anna Muylaert e Kleber Mendonça Filho, respectivamente *Que Horas Ela Volta?* e *Aquarius*, que provocaram intensas discussões e debates acerca da representatividade do cinema brasileiro e as questões políticas do país, apenas reforçam o pensamento de que, numa tensa e complexa realidade na qual hoje estamos inseridos, o cinema deve fazer-se o mais presente e notado possível. Uma atividade que tende a repercutir os estados de ânimo de seu tempo tem encontrado um campo fértil na sociedade brasileira, hoje profundamente polarizada e agastada com os imensos problemas socioeconômicos do país.

Ultrapassadas as fases e os ciclos periódicos que marcaram a cinematografia brasileira, hoje não se fala mais em um único movimento ou uma tendência a se representar um Brasil multifacetado. Um país que, como observado nos capítulos anteriores, não demonstra historicamente ter grande estabilidade económica, situação verificada nos últimos anos por uma profunda crise política que mergulhou o país em uma nova espiral de dificuldades em todos os setores da sociedade. Neste contexto, e seguindo uma tendência política internacional, a ascensão ao poder de um governo com ideais ligados à extrema-direita, fragmentou ainda mais a já segmentada sociedade brasileira. Com um cenário de incertezas no rumo político e económico do país, em que setores como educação e cultura são postos como secundários, o cinema brasileiro também tende a sofrer com cortes de investimentos. Uma das palavras que mais ecoam atualmente na sociedade brasileira é a 'resistência'. Resistência ao autoritarismo, às arbitrariedades, aos ideais extremistas. Ao cinema brasileiro cabe resistir e propor diferentes abordagens face aos tempos confusos e inseguros que marcam os dias atuais no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdala, P. (2012) A Nova Classe Média e a Dialética do Consumo. (in) *Rebela*, v.2, n.2, pp.239-256. Florianópolis: Editora UFSC.
- Amancio, T. (2000) *O Brasil dos Gringos: Imagens no Cinema*. Niterói: Intertexto.
- Augé, M. (2017) *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. São Paulo: Papirus.
- Autran, A. (2009) O Cinema Brasileiro Contemporâneo Diante do Público e do Mercado Exibidor. (in) *Significação*, n.32, pp.119-135. São Carlos: UFSCar.
- Bauman, Z. (1999) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, W. (1994) A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. (in) *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*, v.1. São Paulo: Brasiliense.
- Bentes, I. (2007) Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Estética e Cosmética da Fome. (in) *Alceu*, v.8, n.15, pp.242-255. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- Bentes, I. (2005) The Aesthetic of Violence in Brazilian Films. (in) *City of God in several voices*, pp.82-92. Nottingham: Cricital, Cultural and Communication Press.
- Caetano, D. (org.) (2005) *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio Sobre uma Década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Castro, J. (1967) *Sete Palcos de Terra e um Caixão*. São Paulo: Brasiliense.
- Curado, M. (2013) Do Esgotamento do Projeto Neoliberal ao Governo Lula: em Busca de um Projeto Nacional de Desenvolvimento. (in) *Cadernos do Desenvolvimento*, v.8, n.12, pp.67-81. Rio de Janeiro: Celso Furtado.
- Farina, D. & Favero, M. P. (2018) *Entre Páginas: o Filme Aquarius Sob a Ótica das Principais Revistas Semanais: Carta Capital, Veja, IstoÉ e Época*. Cascavel: Intercom.
- Galeano, E. (2015) *As Veias Abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM.
- Ferreira, D. & Souza, J. G. (2013) *Proteção Social e Controle Público: A Construção de uma Nova Cidadania*. São Paulo: PUC-SP.

- Gomes, P. E. S. (1980) Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra.
- Gonçalves, M. M. (2008) Por um Cinema Humanista: A Identidade Cinematográfica de Walter Salles de *A Grande Arte* até *Abril Despedaçado*. Dissertação de mestrado em Artes, 129 f. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Jesus Filho, J. M. (2010) Globalização e Pulverização Estrutural do Mundo do Trabalho no Brasil e o Contundente Crescimento da Barbárie Social. (in) *Independências, dependências e interdependências*, VI Congresso CEISAL. Toulouse, 2010. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00514521>. Acesso em 07 mar. 2019.
- Lopes, V. D. (2010) Verdade Efabulada, a Ficcionalização do Real no Cinema Brasileiro Contemporâneo (2000-10). Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Cinematográficos, 63 f. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Martins, A. L. M. (2011) Visões da “Insuficiência”: o Nordeste e o Desenvolvimento Regional no Pensamento Social Brasileiro. (in) *Revista IEB*, n.52, pp.69-88. São Paulo: EDUSP.
- Migliorin, C. (2011) Por um Cinema Pós-Industrial, Notas Para um Debate. (in) *Revista Cinética*, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em 28 dez. 2018.
- Nagib, L., Souza, R. S., & Brandão, A. S. (2018) O Cinema Brasileiro na Era Neoliberal. (in) *Aniki*, v.5, n.2, pp.306-310. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/18/showToc>. Acesso em 27 dez. 2018.
- Oliveira, M. P. (2013) Cinema Brasileiro Contemporâneo e Subalteridade: Impasses da Representação. (in) *Brasiliana, journal for Brazilian studies*, v.2 n.1, pp.124-141. Aarhus: Aarhus University Press.
- Oliveira, V. K. L. (2013) O Cinema Nacional Contemporâneo: A Produção de Fernando Meirelles Sob a Perspectiva do Pós-Moderno. Dissertação de mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas, 132 f. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Oricchio, L., Z. (2003) Cinema de Novo: um Balanço Crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade.
- Ottone, G. (2007) O Renascimento do Cinema Brasileiro nos Anos 1990. (in) *Alceu*, v.8, n.15, pp.271-296. Rio de Janeiro: PUC-Rio.

- Prysthon, A. (2004) O Subalterno na Tela: um Novo Cânone Para o Cinema Brasileiro? Belo Horizonte: Compoós.
- Ramos, F. P. (2002) Má-Consciência, Crueldade e 'Narcisismo às Avessas' no Cinema Brasileiro Contemporâneo. (in) Revista UFG, v.5, n.1/2, pp.11-22. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- Ramos, P. R. (2007) A Imagem, o Som e a Fúria: a Representação da Violência no Documentário Brasileiro. (in) Estudos Avançados, v.21, n.61. São Paulo: EDUSP.
- Rancière, J. (2005) A Partilha do Sensível: Estética e Política. São Paulo: Editora 34.
- Resende, B. (2002) Apontamentos de Crítica Cultural. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Rossi, L. (2016) The Social Aspects of Brazilian Cinema: the Dyadic Relations Between Art and Society and its Ramifications in the Retomada Movement. (in) Journal of police inquiry. Nova Iorque: New York University Press.
- Rossini, M. S., Oliveira, V. K. L., Nilsson, B., & Almeida, G. F. (2016). Tendências do Cinema Brasileiro Contemporâneo: Modelos de Produção e de Representação. (in) Sessões do Imaginário, n.35, pp.2-11. Porto Alegre: PUC-RS.
- Santagada, S. (1990) A Situação Social do Brasil nos Anos 80. (in) Revista FEE, pp.121-143. Porto Alegre: FEE.
- Schwarzman, S. (2016) O Cinema Contemporâneo Brasileiro de Grande Público e a Crise Brasileira. (in) O Olho da História, n.23. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Souza, F. G. (2009) De *Central do Brasil* à *A Conceção*: a Festa no Cinema Brasileiro Contemporâneo. (in) Sessões do Imaginário, n.22, pp.52-59. Porto Alegre: PUC-RS.
- Teixeira Neto, W. M. (2018) Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* e a Construção de uma Ideia Sobre o Cinema Pernambucano. (in) Aniki, v.5, n.2, pp.419-436. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/18/showToc>. Acesso em 28 dez. 2018.
- Telles, V. S. (1999) Direitos Sociais: Afinal do Que se Trata? Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Tosta, A. L. A. (2014) Fictional and Everyday Violence: the Brazilian Audience as an Interpretive Community of Brazilian Cinema. (in) Canadian journal of Latin American and

Caribbean studies, v.38, n.1, pp.17-34. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08263663.2014.883824>. Acesso em 15 dez. 2018.

Veiga, C. C. (2016) Retomada e Rememoração: uma Análise de Filmes Brasileiros dos Anos 1990. Dissertação de mestrado em Memória Social, 106 f. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Xavier, I. (2003) Brazilian Cinema in the 1990s: the Unexpected Encounter and the Resentful Character. Londres: Tauris.

LISTA COM REFERÊNCIAS ÀS LEIS, MEDIDAS PROVISÓRIAS E RELATÓRIOS CONSULTADOS

I – Relatório sobre fim da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), apresentado pelo Centro Técnico Audiovisual da Secretaria Especial da Cultura, disponível em: <http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>.

II – Texto da Lei Federal Nº 8.029, de 12 de abril de 1990, que, entre outras extinções e dissoluções, extinguiu o Ministério da Cultura, a Fundação do Cinema Brasileiro e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1990/lei-8029-12-abril-1990-363688publicacaooriginal-1-pl.html>.

III – Texto da Lei Municipal Nº 1.672, de 25 de janeiro de 1991, que estabeleceu a criação RioFilme, disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/d38566aa34930b4d03257960005fdc91/de41c9bb2e98b78f032576ac00738b18?OpenDocument>.

IV – Texto da Lei Federal Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que estabeleceu as diretrizes ao fomento do cinema e audiovisual brasileiros, conhecida como Lei Rouanet, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm.

V – Relatório sobre a criação da Secretaria do Audiovisual, disponibilizado pela Secretaria Especial de Cultura, disponível em: <http://cultura.gov.br/secretaria/secretarias/sav-secretaria-do-audiovisual/>.

VI – Texto da Lei Federal Nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, que entre outros decretos, criou a Secretaria do Audiovisual, disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1992/lei-8490-19-novembro-1992-376965-publicacaooriginal-1-pl.html>.

VII – Texto da Lei Federal Nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que formalizou os mecanismos de fomento à atividade audiovisual, conhecida como Lei do Audiovisual, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm.

VIII – Texto da Medida Provisória Nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, que entre outros órgãos, criou a Agência Nacional do Cinema (Ancine), disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil03/mpv/2228-1.htm>.

IX – Texto da Medida Provisória Nº 870, de 1 de janeiro de 2019, que estabeleceu, entre outros, a extinção o Ministério da Cultura, redefinindo-o como Secretaria, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS E CITADOS

A Grande Arte (Brasil/EUA, 1991). Realização: Walter Salles. Argumento: Matthew Chapman. Fotografia: José Roberto Eliezer. Montagem: Isabelle Rathery. Elenco principal: Peter Coyote, Tchéky Karyo, Amanda Pays, Raul Cortez e Giulia Gam e Paulo José.

Abril Despedaçado (Brasil/França/Suíça, 2001). Realização: Walter Salles. Argumento: Daniela Thomas, Karim Aïnouz e Sérgio Machado. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery. Elenco principal: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Ravi Lacerda, Caio Junqueira e Luiz Carlos Vasconcelos.

Alô, Amigos (EUA, 1942). Realização: Bill Roberts, Hamilton Luske, Jack Kinney e Wilfred Jackson. Argumento: Ted Sears, Webb Smith e William Cottrell. Animação.

Aquarius (Brasil/França, 2016). Realização a argumento: Kleber Mendonça Filho. Fotografia: Fabrício Tadeu e Pedro Sotero. Montagem: Eduardo Serrano. Elenco principal: Sônia Braga, Humberto Carrão, Irandhir Santos, Fernando Teixeira, Zoraide Coletto, Buda Lira e Maeve Jinkings.

Bicho de Sete Cabeças (Brasil/Itália, 2000). Realização: Laís Bodanzky. Argumento: Luiz Bolognesi. Fotografia: Hugo Kovensky. Montagem: Jacopo Quadri e Letizia Caudullo. Elenco principal: Rodrigo Santoro, Othon Bastos, Cássia Kiss, Dani Nefussi e Jairo Matos.

Boi Neon (Brasil/Uruguai/Holanda, 2015). Realização e argumento: Gabriel Mascaro. Fotografia: Diego García. Montagem: Eduardo Serrano e Fernando Epstein. Elenco principal: Juliano Cazarré, Maeve Jinkings, Alyne Santana, Vinícius de Oliveira e Josinaldo Alves.

Carandiru (Brasil, 2003). Realização: Hector Babenco. Argumento: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Mauro Alice. Elenco principal: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ailton Graça, Maria Luiza Mendonça, Aída Lerner, Rodrigo Santoro, Caio Blat, Lázaro Ramos e Gero Camilo.

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (Brasil, 1995). Realização: Carla Camuratti. Argumento: Carla Camuratti e Melanie Dimantas. Fotografia: Breno Silveira. Montagem: Cezar Migliorin e Marta Luz. Elenco principal: Marieta Severo, Marco Nanini, Marcos Palmeira e Ludmila Dayer.

Central do Brasil (Brasil/França, 1998). Realização: Walter Salles. Argumento: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda. Elenco principal: Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pêra, Othon Bastos, Otávio Augusto e Matheus Nachtergaele.

Chatô, o Rei do Brasil (Brasil, 2015) Realização: Guilherme Fontes. Argumento: Guilherme Fontes, João Emanuel Carneiro e Matthew Robbins; Fotografia: José Roberto Eliezer. Montagem: Felipe Lacerda. Elenco principal: Marco Ricca, Paulo Betti, Andrea Beltrão, Leandra Leal e Letícia Sabatella.

Cidade de Deus (Brasil, 2002). Realização: Fernando Meirelles. Argumento: Bráulio Mantovani. Fotografia: César Charlone. Montagem: Daniel Rezende. Elenco principal: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Jonathan Haagensen, Phelipe Haagensen, Matheus Nachtergaele e 'Seu' Jorge.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Brasil, 1964). Realização: Glauber Rocha. Argumento: Glauber Rocha, Walter Lima Júnior e Paulo Soares. Fotografia: Waldemar Lima. Montagem: Rafael Valverde. Elenco principal: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle.

Dona Flor e Seus Dois Maridos (Brasil, 1976). Realização: Bruno Barreto. Argumento: Bruno Barreto, Eduardo Coutinho e Leopoldo Serran. Fotografia: Murilo Salles. Montagem: Raimundo Higino. Elenco principal: Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça, Nelson Xavier e Dinorah Brillanti.

Estorvo (Brasil/Cuba/Portugal, 2000). Realização e argumento: Ruy Guerra. Fotografia: Marcelo Durst. Montagem: Mair Tavares e Tony de Castro. Elenco principal: Jorge Perugorría, Bianca Byington, Leonor Arocha, Suzana Ribeiro, Xando Graça.

Eu, Tu, Eles (Brasil, 2000). Realização: Andrucha Waddington. Argumento: Elena Soarez. Fotografia: Breno Silveira. Montagem: Vicente Kubrusly. Elenco principal: Regina Casé, Lima Duarte, Stênio Garcia e Luiz Carlos Vasconcelos.

Guerra de Canudos (Brasil, 1997). Realização: Sérgio Rezende. Argumento: Sérgio Rezende e Paulo Halm. Fotografia: Antônio Luiz Mendes. Montagem: Isabelle Rathery. Elenco principal: José Wilker, Cláudio Abreu, Paulo Betti e Marieta Severo.

It's All True (EUA, 1943). Realização: Orson Welles. Argumento: Orson Welles, Norman Foster, Robert Flaherty, Robert Meltzer e John Fante. Fotografia: Floyd Crosby, George Fanto, Harry Wild e William Greene. Montagem: não finalizada. Documentário.

Krajcberg, o Poeta dos Vestígios (Brasil, 1987). Realização: Walter Salles. Argumento: João Moreira Salles. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Walter Salles. Documentário.

Nada a Perder (Brasil, 2018). Realização: Alexandre Avancini. Argumento: Emílio Boechat e Stephen Lindsey. Fotografia: Pedro Cardillo. Montagem: Francisco Antunes e Paulo Henrique Faria. Elenco principal: Petrônio Gontijo, Day Mesquita, Beth Goulart, Dalton Vigh e André Gonçalves.

O Guarani (Brasil, 1996). Realização: Norma Bengell. Argumento: José Joffily Filho. Fotografia: Antônio Luiz Mendes. Montagem: Isabelle Rathery. Elenco principal: Márcio Garcia, Tatiana Issa, Glória Pires, Herson Capri e José de Abreu.

O Natal de Todos Nós (Brasil, 1992). Realização e argumento: Maurício de Sousa. Fotografia e montagem: Estúdios Maurício de Sousa. Animação.

O Som ao Redor (Brasil, 2012). Realização e argumento: Kleber Mendonça Filho. Fotografia: Pedro Sotero. Montagem: João Maria. Elenco principal: Maeve Jinkings, Irandhir Santos, Gustavo Jahn, Irma Brown e Waldemar Solha.

O Pagador de Promessas (Brasil, 1962). Realização e argumento: Anselmo Duarte. Fotografia: Henry Edward Fowle. Montagem: Carlos Coimbra. Elenco principal: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira e Othon Bastos.

Os Dez Mandamentos (Brasil, 2016). Realização: Alexandre Avancini. Argumento: Vivian de Oliveira. Fotografia: Ricardo Fuji. Montagem: Paulo Henrique Faria. Elenco principal: Guilherme Winter, Sérgio Marone, Camila Rodrigues, Gisele Ité, Petrônio Gontijo e Denise Del Vecchio.

Ônibus 174 (Brasil, 2002). Realização: José Padilha. Argumento: José Padilha e Bráulio Mantovani. Fotografia: Cezar Moraes e Marcelo Duarte. Montagem: Felipe Lacerda. Documentário.

Orfeu Negro (França/Itália/Brasil, 1959). Realização: Marcel Camus. Argumento: Marcel Camus e Jacques Viot. Fotografia: Jean Bourgoïn. Montagem: Andréé Feix. Elenco principal: Breno Mello, Marpessa Dawn, Lea Garcia, Fausto Guerzoni e Lourdes de Oliveira.

Perfume de Gardénia (Brasil, 1992). Realização e argumento: Guilherme Prado. Fotografia: Cláudio Portioli. Montagem: Danilo Tadeu. Elenco principal: Christiane Torloni, José Mayer, Walter Quiroz, Cláudio Marzo, Betty Faria e José Lewgoy.

Pulp Fiction (EUA, 1994). Realização: Quentin Tarantino. Argumento: Roger Avary. Fotografia: Andrzej Sekula. Montagem: Sally Menke. Elenco principal: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Bruce Willis e Ving Rhames.

Que Horas ela Volta? (Brasil, 2015). Realização e argumento: Anna Muylaert. Fotografia: Bárbara Alvarez. Montagem: Karen Harley. Elenco principal: Regina Casé, Camila Márdila, Michel Joelsas, Karine Teles e Lourenço Mutarelli.

Socorro Nobre (Brasil, 1996). Realização e argumento: Walter Salles. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Felipe Lacerda. Documentário.

Terra em Transe (Brasil, 1967). Realização e argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Montagem: Eduardo Escorel. Elenco principal: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glaube Rocha, Paulo Gracindo e Hugo Carvana.

Terra Estrangeira (Brasil/Portugal, 1995). Realização: Walter Salles. Argumento: Daniela Thomas, Marcos Bernstein e Millôr Fernandes. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Felipe Lacerda. Elenco principal: Fernanda Torres, Fernando Alves Pinto, Alexandre Borges, Luís Melo e Laura Cardoso e Tchêky Karyo.

Tropa de Elite (Brasil, 2007). Realização: José Padilha. Argumento: José Padilha, Bráulio Mantovani. Fotografia: Lula Carvalho. Montagem: Daniel Rezende. Elenco principal: Wagner Moura, André Ramiro, Caio Junqueira, Milhem Cortaz, Fábio Lago, Fernanda Machado e Maria Ribeiro.

Tropa de Elite 2: o Inimigo Agora é Outro (Brasil, 2010). Realização: José Padilha. Argumento: José Padilha e Bráulio Mantovani. Fotografia: Lula Carvalho. Montagem: Daniel Rezende. Elenco principal: Wagner Moura, André Ramiro, Milhem Cortaz, Sandro Rocha, André Mattos, Irandhir Santos e Maria Ribeiro.

Voando Para o Rio (EUA, 1933). Realização: Thorton Freeland. Argumento: Cyril Hume, Erwin Gelsy e Henry Hanemann. Fotografia: John Roy Hunt. Montagem: Jack Kitchin. Elenco principal: Dolores del Rio, Gene Raymond, Fred Astaire, Raul Roulien e Ginger Rogers.

Você Já Foi à Bahia? (EUA, 1944). Realização: Norman Ferguson. Argumento: Bill Peet, Del Connell, Elmer Plummer, Ernest Terrazas, Homer Brightman, James Bodrero, Ralph Wright, Roy Williams, Ted Sears, William Cottrell. Fotografia: Ray Rennaham. Montagem: Donald Halliday. Elenco principal: Aurora Miranda, Carmen Molina e Dora Luz.

Xica da Silva (Brasil, 1976) Realização: Carlos Diegues. Argumento: Carlos Diegues e Antônio Calado. Fotografia: José Medeiros. Montagem: Mair Tavares. Elenco principal: Zezé Mota, Walmor Chagas, Altair Lima, José Wilker e Elke Maravilha.